

Von demselben Verfasser erschien im gleichen Verlag:

RICHARD STRAUSS / EINE BIOGRAPHIE

MUSIKALISCHE STRAFPREDIGTEN
EINES GROBIANS

MEISTER DES GESANGS

VON

MAX STEINITZER

ERSTE BIS ACHTE AUFLAGE

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
IN BERLIN

INHALT

MEISTER DES GESANGS – EINE VORREDE

Dieses Buch stellt sich die Aufgabe, Liebe und Verständnis für eine der herrlichsten Kulturerscheinungen, den künstlerischen Einzelgesang, zu fördern. Und zwar ohne ihre Schattenseiten innerhalb des deutschen Opern- und Konzertbetriebes zu verschweigen. Es ist vielmehr bestrebt, mit möglichster Offenheit die Gründe davon aufzudecken und auch den bloßen Liebhaber der Kunst auf die Möglichkeiten ihrer Verminderung hinzuweisen. Vor allem aber will es dem Leser eine Reihe von vorbildlichen oder mindestens bedeutenden Vertretern jener Kunst näherbringen. Wer den Wunsch hat, von bemerkenswerten Sängern zu lesen, wird bald mit Überraschung merken, daß nicht viel über sie geschrieben ist. Die lebensgeschichtlichen äußeren Tatsachen werden ihm in unübersehbarer Fülle durch Riemanns Musiklexikon, reichlich auch im Goldenen Buch der Musik, Einzelheiten daraus auch in musikalischen Almanachen und Kalendern geboten. Gerade sie durften daher im allgemeinen hier wegbleiben. Vom übrigen, vor allem vom Künstlerischen, erfährt der Wißbegierige nicht viel. Obgleich in Oper, Oratorium und Lied die Sänger doch entscheidende Träger der Ausführung sind, wird in den musikgeschichtlichen Werken auf Hunderten diesen Kunstgattungen gewidmeten Seiten oft gar nicht oder doch sehr nebensächlich auf sie eingegangen. Auch das neuerdings, besonders im Kleinschrifttum sehr stark gepflegte Gebiet der Opernspielleitung widmet ihnen selten nähere Aufmerksamkeit.

Dies Buch stellt nun den Sänger in den Mittelpunkt, sieht die Dinge ausschließlich von seinem Standpunkt. Es ist für solche, denen seine Kunst am Herzen liegt, und für den Sänger selbst geschrieben. Wenn auch die Hauptsache beim Singen, das Naturgeschenk der ausbildungsfähigen Stimme, etwas rein Persönliches ist, so dürfte doch besonders der noch aufstrebende Künstler in mancher Beziehung gerne etwas darüber hören, wie die Erfolgreichsten seines Faches sich in bezug auf ihre Ziele und Arbeitsweise verhielten.

Gar mancher kann so in seinem Sonderfache seine Vorbilder für gewisse Dinge, mancher auch sich selbst in dem Buch entdecken, so daß am Ende jedes Häschen darin sein Gräschen findet. Das Leitmotiv dabei mußte heißen: Beispiele, nicht Verzeichnis.

Ein solches wäre, abgesehen von den beständigen Änderungen, von denen noch zu reden sein wird, bei der großen Schwierigkeit, sich sachlich begründete Urteile über gesangliche Leistungen zu verschaffen, ein Ding der Unmöglichkeit. Über diese Leistungen nämlich ist selbst von manchen ersten Größen der Tonkunst, feinsten Kennern alles Instrumentalen, nichts zu erfahren, als: hat mir gefallen oder nicht gefallen, — weil die Unterschiedsempfindlichkeit auf diesem Gebiete fehlt, wie auch gelegentliche ausführlichere Urteile oft unwiderleglich beweisen. Auch ist, im Vergleich zu instrumentalen Darbietungen, bei den gesanglichen die persönliche Verschiedenheit des Eindrucks ungleich größer. Und diese beruht wieder darauf, daß unter den Kritikern, auch den besten, die Sonderkenntnis des Gesanglichen ausgesprochen selten ist. Fast alle Fachkritiker sind irgendwie Instrumentaltechniker neben einer verschwindenden Anzahl von Gesangstechnikern. Auch für sie trifft öfter zu, was Max Chop aus Anlaß der Kritik über eine Soubrette als Liedersängerin gelegentlich bemerkte, daß nämlich heutzutage die Massensuggestion „sich noch mehr vom Wert der Leistung abgesondert und der Entscheidung Dritter überlassen hat“. Man kann sich also auf diesem Gebiet nur mit äußerster Vorsicht und nur in bestimmten Fällen auf fremde Ohren verlassen. Es begegnet dem Fachmann nicht selten, zum Beispiel in Liedvorträgen einer Theatersängerin, die in der Fachpresse mit den höchsten Ausdrücken gefeiert wurden, bei eigenem Anhören der gleichen Lieder fast alle künstlerische Ausgestaltung zu vermissen und schlimmste Dilettantenart zu gewahren. Nicht wenige Pressestimmen bringen die ehrlich-frohe Bewunderung etwa für eine vortrefflich gesungene und gespielte Susanne ungeschmälert in den Konzertsaal mit, wo ebendiese Susanne ihr

schelmisches Lächeln und ihren jungenhaft treuherzigen Augenaufschlag dem entrückten tiefen Ernst von Wolfs „Verborgenheit" angedeihen läßt. (Ich erfinde nicht, der Fall wiederholt sich seit vielen Jahren; vergleiche später: Opernsänger im Konzertsaal.)

Auch aus der Widmung von Gesangsstücken sind keinerlei Schlüsse mehr auf die Sonderkunst der Gesangskräfte zu ziehen. Zur Mozartzeit, also dem vorwiegend italienischen Abschnitt unserer Kunst, als jedes wackere Kapellmeisterlein Gesangsfachmann war, da konnte man aus den gewidmeten Stücken bis ins kleinste die technische und seelische Fähigkeit der „Dedikantin" erkennen. Heute handelt es sich meist nur um freundliche Anerkennung irgendwelcher andern musikalischen Verdienste durch die Zueignung.

Dieses Thema, die ungleich stärkere Beschränkung der Quellen für den Schriftsteller über Gesang, ist zur Beurteilung dieser ganzen Schrift, vor allem ihres nur auswählenden unkatalogmäßigen Charakters, so wichtig, daß ich noch etwas dabei verweilen muß.

Bei den hohen Tönen der Männer- und Frauenstimmen besonders ist der Gehörseindruck in starkem Maße persönlich schwankend. Es gibt Kritiker, die jeden hohen Ton eines dramatischen Soprans als schrill empfinden, während ihnen beim Tenor ein flacher, nasaler, schreiender oder gepreßter Ansatz unter dem Gesamteindruck des Glänzenden verborgen bleibt. Geradezu unheimlich erweist sich bei näherem Eingehen die verschiedene Empfindlichkeit für Ineinanderziehen der Töne und für das Tremolo. Von zwei sonst guten Kritikern ist dem einen unausstehliches Miauen und Meckern, was der andere als nicht unangenehme Bebung („Luftwellen") zu hören glaubt, während ihm das „Ziehen" überhaupt nicht auffällt. Der Vergleich von Besprechungen der gleichen Gesangsleistung aus verschiedener Feder, in Berlin fast allwöchentlich zu verfolgen, weist unvergleichlich schroffere Gegensätze auf, als beim Instrumentalen überhaupt möglich ist. Wenn ein Kritiker, den ich als zuverlässig kenne, schreibt: Der Celloton N's ist weich, voll

und saftig, sein Spiel dynamisch ausgefeilt, Doppelgriff und Flageolet totsicher — so weiß ich ziemlich Bescheid. Märchenhafte Vorzüge aber, von dem gleichen Kunstzeugen auf den Scheitel einer Sopranistin gehäuft, sagen so gut wie gar nichts. Inhaberinnen der wundervollsten Zeitungsausschnitte zeigen vielleicht, sobald man sie hört, grundlegende, verhängnisvolle Mängel, als sei bei der jubelnden Schilderung einzig der Wunsch der Vater des Gedankens gewesen. Daß hierbei gerade israelitische Sängerinnen zuweilen einen oft überraschenden Vorzug genießen, entspricht zu sehr der Erfahrung, als daß es in einer ausschließlich dem Sänger gewidmeten Darstellung verschwiegen werden könnte. Bücher werden nicht verfaßt, um Gedanken zu verbergen, die meinen wenigstens nicht. Wunderlich oder gar entrüstend ist es keineswegs; immer sind die Minderheiten in einem Volke betriebsreger; etwa bei Schweden oder Holländern würde sich bei gleichen Beziehungen zur Presse dieselbe Erscheinung einstellen. Die Besprechungen der Sänger gleicher Abkunft würden ein Spiegelbild der Begeisterung der betreffenden Kreise sein, in die übrigens kritische Federn anderer Abkunft gleichfalls einstimmen. Ein unmerklicher Einfluß dessen, was man in Masse gedruckt liest, auch auf den Unbeteiligten und Unparteiischen, ist nur natürlich und wirkt sich gerade in bezug auf das Stimmliche aus, wo sich, wie schon bemerkt, die Unterschiede mangels wirklicher Fachgenossenschaft schwerer feststellen lassen und noch von Fall zu Fall, durch die jeweilige Verfassung, die Abend- oder Vormittagsstunde, tatsächlich viel mehr beeinflußt werden. Überdies findet sich gerade bei Sängerinnen der genannten Abkunft viel häufiger das unbeirrbare Streben, die Stimme auf Ziele, die eigentlich jenseits ihrer Naturbegabung liegen, durch unablässige Arbeit hinzuführen. Die praktische Folge all dieser Tatsachen ist, wie angedeutet, daß der Fachmann nur unter ganz besonders günstigen Umständen außer dem eigenen Anhören etwas als Urkunde über gesangliche Leistungen ansehen kann. Als bezeichnende Nebenerscheinung mag gelten, daß man in den besten

Musikzeitungen Dutzende von Besprechungen über Gesangsleistungen noch unbekannter neuer Kräfte liest, bis ein einzigesmal die Stimmlage, wie Sopran oder Mezzo angegeben ist. Auf die Schärfe, mit welcher der Gehöreindruck vor der Seele des Schreibenden steht, wirft dies ein seltsames Licht. Wenn sich also manches wirkliche Verdienst hier übergangen findet, so liegt das im Wesen der Sache.

Zum Verständnis des Titels Meister des Gesangs sei weiter noch bemerkt, daß es sich bei „Gesang" hier nur um den wirklichen Kunstgesang handelt, daß dabei aber das Wort „Meister" oft in weit weniger umfassendem Sinne zu nehmen ist, als man es bei Vertretern des Klaviers oder der Violine anwendet. Denn dort geschieht es ernsthafterweise nur bei weitgehender Ausbildung auch der höheren, geistigeren, im engeren Sinn künstlerischen Eigenschaften. Beim Sänger dagegen muß „Meister" oft genug etwa für bloß: starkes Aufsehen erregende Vertreter stehn. In einer Kunst, bei der Natur und Technik für den Erfolg so sehr den Ausschlag geben, steht gar mancher an erster Stelle, der dabei vielleicht von einigen grundlegenden Kapiteln der Lehre von der Tonkunst als solcher kaum die Überschriften kennt. Ein Meister im vollen Sinne des Wortes müßte auch in der stimmlichen Gesundheitslehre auf der Höhe der Ausübung stehen, und dies ist heute durch den Wagnergesang bedeutend erschwert, trifft auch tatsächlich längst nicht für alle namhaften Sänger zu.

In dieser Beziehung war die Vergangenheit mit ihren zumeist kleineren Opernhäusern, kleineren Orchestern und zum Teil kleinerem dramatischem Maßstabe größer, konnte auch leicht größer sein. Die Worte des alten Studentenliedes: Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?, die verzichtende Frage nach dem Verbleib derer, die vor uns waren, ist für die Welt der Gesangsgrößen in mehrfacher Weise nicht nur verneinend zu beantworten. Ihre Kunst lebt im Gedächtnis der Empfänglichen, Hörgeschulten im frischen Eindruck fort, so lang deren eigenes Erdendasein währt. Weit unbestimmter, nur die Richtung und Stärke der künst-

lerischen Wirkung andeutend ist naturgemäß die Schilderung der Zeitgenossen, auch der schriftstellerisch hervorragenden. Unendlich genauer, ja stellenweise bis in die feinsten Einzelheiten der Technik, der Empfindung und geistigen Fassungskraft kennen wir dagegen die Kunst großer Meister aus der Zeit der Blüte des Gesanges, da die Komponisten selbst — im Gegensatz zu heute — erste Stimm- und Gesangskenner waren. Sie lieferten in den für bestimmte Sänger geschriebenen, deren Sonderart genau angepaßten Aufgaben, hauptsächlich Szenen und Arien, fantasievolle und doch getreue Abbilder von deren künstlerischer Persönlichkeit in ihrem Verhältnis zu den Gestaltungen des rein Gesanglichen wie des Musikalischen, des lyrischen und dramatischen Ausdrucks.

Die beiden lebendigeren Arten der Fortdauer, neben den oft ungemein lebhaft erfühlten Berichten der Bücher und Zeitungen fordern einige nähere Betrachtung. Die unmittelbare Wirkung großer Sänger ist zunächst mit ihrem Zurücktreten oder Dahingehen nicht vorbei. Hunderttausenden wird es zeitlebens im Ohre klingen, wie z. B. Theodor Reichmann, Wien, gleichsam aus unabsehbarem seelischem Überblick leidvoller Vergangenheit heraus die ersten Worte des Holländers sang: „Die Frist ist um!“ oder sein entsagungsdurchbebter Ausruf an Tannhäuser: „Bleib bei Elisabeth!“ Das grausige „Fluch deinem Haupt“ von Anna Mildenburgs Isolde, das in Liebeswonnen getauchte: „Dies süße Wörtlein Und“ von Fanny Moran-Olden in dieser Partie wird nie aus der lebhaften Vorstellung dessen verschwinden, der es einmal mit Verständnis gehört. Niemand vergißt auch Kindermanns metalldröhnendes „Fall’ in den Staub und bete!“ mit Reichmanns todestrotziger Antwort: „Die Weiber lehr’ Gebete!“ Der Nachhall eines wahren Höhenaugenblicks der Kunst überdauert lange den Künstler, bleibt lebenslang wertvoller geistiger Besitz des Hörers.

In bezug auf die zweite, nur dem Gebildeteren zugängliche Art des Weiterlebens in der Kunst, durch Kenntnisnahme der für einen Künstler geschriebenen Gesangsstücke bildet Bach

eine große Lücke, und der Unterschied, auf den wir hier kommen, ist bezeichnend für den Gegensatz von romanischem und germanischem Wesen. Während der Meister in seiner Leipziger Enge aus der strömenden Fülle seiner Innerlichkeit heraus unerhörte technische Aufgaben zur Verwirklichung musikdichterischer Gefühlsantriebe stellt, deren Verhältnis zur örtlichen Ausführungsmöglichkeit wir nicht kennen, schrieben die Tonsetzer romanischer Schule gewöhnlich unmittelbar aus der beim Musizieren gewonnenen Kenntnis der für die betreffende Spielzeit verpflichteten Sängerpersönlichkeiten — man könnte manchmal sagen: Stimmbandeigenarten — die entsprechenden Gesangspartien. Und zwar so genau, daß wir bis auf die Vortragszeichen und Atemgelegenheiten noch heute ein eingehendes, gleichsam photographisches Bild des Könnens jener Sänger in den für sie geschaffenen Arien besitzen. Einzig die historische Veränderung des Diapasons muß dabei in Rechnung kommen, der bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf seine heutige Stimmung herunterging. Das leichte und häufige fis 1 zum Beispiel, das Gluck seinen hohen Bässen zumutet, dürfte etwa unserem e gleichkommen.

Eine sonstige Art des Weiterlebens, ohne daß deshalb eine Stimme oder ihr Besitzer dieser schönen Welt oder doch bloß der Welt der Bühne Valet zu sagen braucht, ist die physikalisch-mechanische Aufbewahrung durch die Grammophonplatte. Musikalisch ist sie freilich nur dann zuverlässig, wenn man das Tempo genau nach dem Normalton fixiert, denn die Platte spielt ja zu hoch, sowie sie sich schneller dreht, als der Künstler hineingesungen hat. Das kann man aber nur bei Kenntnis der Tonart, in welcher er sang, die bei Liedern und manchen Opern-Arien, d. h. solchen, die auch transponiert werden, nicht ohne weiteres feststeht. Nur wo dies geschieht, hat die Platte dokumentarischen Wert. Der Apparat fälscht aber auch oft die Klangfarbe. Am wenigsten im allgemeinen beim Baß-Bariton. Tenöre müssen die glänzende Vergütung für das „Hineinsingen“ oft mit Flecken auf ihrem Künstlerruhm be-

zahlen; z. B. hörte man durch längere Zeit Caruso-Platten, die abscheulich waren. In den letzten Jahren ist hier Bedeutendes an Verbesserungen jeder Art geleistet worden. Die ersten Wiener Gesangsgrößen, etwa vom Anfang des Jahrhunderts an, hat das dortige Unterrichtsministerium mit bedeutendem Aufwand in ein phonographisches Archiv gebracht, in erster Linie als pseudo-lebendiges Beispiel beim Gesangunterricht. Der Rat der zu den Platten gelieferten ministeriellen Broschüre, der Anfänger solle mit der Platte zugleich singen, ist allerdings sehr zweifelhaft. Aber daß sie beim Unterricht Vorgeschrittener mindestens nützlichen Anschauungsstoff bieten, ist sicher, besonders wenn außerdem durch einen tadellosen Aufnahmeapparat des Schülers eigenes Singen zum Vergleich zu seinem Ohre kommt. Der Berliner Stimmpädagoge Bachner, der Lehrer von Josef Schwarz, hat sich mit der Grammophonfrage eingehend befaßt.

Daß also auch die Nachwelt dem Sänger mancherlei Kränze flicht, darf als sicher gelten. Beweis dafür ist unter anderem dieses Buch. Keine Zeile daraus ist etwa von alten Scharteken abgeschrieben; es will nichts geben als das lebendige Bewußtsein jener, die auch nur einigermaßen mit Gegenwart und Vergangenheit der Gesangskunst in ihren großen Zügen vertraut sind, die in den letzten Jahrzehnten in irgendeiner Eigenschaft, selbst nur als unterrichtete Genießer, am deutschen Musikleben teilgenommen und die allgemein gelesensten Schriften des Musikfaches kennen.

Wenn hier in erster und letzter Linie vom Sänger die Rede sein soll, ist seine Kunst, nicht seine bürgerliche Persönlichkeit gemeint. Die schon mit der altgriechischen Kulturgeschichte und Sage beginnenden Erzählungen von der Belohnung süßen Gesanges mit felsenbewegendem Eindruck, mit Lorbeer und klingendem Golde sind hierbei nebensächlich, ebenso alles, was die Damen und Herren außer und neben ihrer Kunst treiben. So wird man einerseits die meist recht bescheidenen Berufsarten der Sänger vor ihrer Entdeckung hier im allgemeinen nicht erwähnt finden, ebenso-

wenig die wunderschönen Namen der Sängerinnen nach ihrer Verheiratung, von denen Frau Stallmeister Marquise de Caux (Adeline Patti in erster Ehe), Gräfin Miranda (Christine Nilsson), Frau Oberleutnant Baronin von Rhaden (Pauline Lucca in erster Ehe), Gräfin Rossi (Henriette Sontag) nicht die einzigen klingenden sind. Die Lebensläufe der Künstlerinnen sind auch selten von wirklichem Belang. Allzu oft und bedauerlich wiederholt sich gerade bei ersten weiblichen Sternen, daß sie um ihrer fürstlichen Einnahmen willen von gewissenlosen Abenteurern, nicht selten mit Hilfe richtiger Nervenbeeinflussung, umgarnt, zur Unterschrift eines halsabschneiderischen Ehevertrags vermocht und dann auf jede Weise seelisch mißhandelt wurden. Nicht wenige fanden nach einer geldlich opferreichen Scheidung erst in ihrer zweiten oder dritten Verbindung ein menschenwürdiges Leben. Bei anderen, glücklicheren, ist es unerheblich, zu erfahren, wie sie sich zum Genuß des ersparten großen Vermögens eine ihnen zusagende landschaftliche und gesellschaftliche Umgebung suchten.

Künstlerisch sind die äußeren Umstände meist bedeutungslos. Ja, für den Künstler trifft, viel mehr als für den Menschen im allgemeinen, Schopenhauers Behauptung zu, das ungefähre Maß von Glück und Unglück sei jedem durch seine Naturanlage vorbestimmt, ohne daß sein äußeres Schicksal viel daran ändern könne. Unendlich mehr, als der Laie ahnt, hängt zum Beispiel auch der überzeugende Ausdruck der Gemütsbewegung von der Technik der Mitlaute ab, die sich erlernen läßt. Die junge Frau Mottl-Standhartner zum Beispiel würde ihre berühmten atemhemmend ausdrucksvollen „Wonneschauer der Nacht“ auch als Klostermädel ziemlich genau so gebracht haben; feststellen konnte man aus dem Vortrag der Worte eben nur, daß sie die Gesangsaussprache der Laute w, sch, n und ch vorzüglich studiert hatte. Dabei war ihre Kavatine aus der Euryanthe in jedem Hauch silberklare Unschuld. Also —. Wie könnte man auch sachlich von Ausdruckstechnik sprechen, wenn sich nicht einerseits sehr viel davon lernen ließe, anderer-

seits auch die echteste Empfindung ohne Beherrschung solcher Technik dem Hörer nicht einfach unmitteilbar bliebe. Der Verfasser kann aus der Schule plaudern, daß bei ihm jeder Lernende alltäglichste Worte wie Leberwurst, Stiefelzieher in allen Gefühlsabschattungen vom todestraurigen Ernst bis zu seliger Verklärung zu sprechen und zu singen versuchen mußte, um das Technische des Ausdrucks bewußt allein zu üben und zugleich die höheren, seelischen Fähigkeiten dabei zu entlasten. Das „Erlebthaben", von dem sich Außenstehende manchmal so viel versprechen — selbst ein uneheliches Kind wird von manchen als Schlüssel zum Eintritt in den Tempel der Kunst angesehen —, steht also nur in einem recht ungeraden Verhältnis zum Ausdrückenkönnen auf den Brettern der Bühne und des Konzertsaals.

Auch das sonstige außerkünstlerische Dasein unserer Größen ist für uns nicht von Belang. Ob Tristan auf dem Rodelschlitten eine mehr oder weniger gute Figur macht, ob Isolde auf der Alm im Hochgebirgsanzug die Ziege mit mehr oder weniger beiderseitiger Anmut zu melken weiß, mögen die Zeitschriften und die eigenen Lebensschilderungen der Betreffenden im naturgetreuen Bilde verewigen; es kümmert uns weniger als das Wollen und Vollbringen in den Monaten der Arbeit.

In erster Linie steht hierbei die Vertretung der gangbaren, jedem Leser bekannten Hauptrollen. Die heute vergessenen wertvollen Opern des alten Spielplans werden hier erwähnt, insofern sie bedeutenden Sängern dankbare Partien gaben und sich durch sie dem Spielplan bewahrten. Gar mancher Fingerzeig für dessen wechselvollere und fesselndere Gestaltung ist in solcher Rückschau gegeben. Ein Überblick über den Bestand und die Geschichte des deutschen Opernbetriebs weist eine ganze Reihe von Werken nach, die längere Zeit nur durch eine einzige überragende Persönlichkeit gehalten wurden.

Der Grundsatz, Opern nur deshalb zu geben, um in der Hauptrolle einzelnen großen Künstlern bedeutende Aufgaben

zu gewähren, hat außerordentliche Früchte gezeitigt, und es ist zu bedauern, daß er im heutigen deutschen Bühnenbetrieb so sehr zurücktritt. Er verschafft den Hörern gewaltige, ihr ganzes Leben nachhallende Eindrücke. Die scheinbar ausgleichende Gerechtigkeit, die in seiner Vermeidung liegt, ist oft so weit gegangen, daß einzelne Größen die Partien, in denen sie als Gastspieler in der ganzen Welt berühmt waren, gerade an ihrem ständigen Wirkungsort nicht sangen (wie Reichmann in seinen Münchener Jahren den Vampyr). Nebenbei wüßte ich von allen jenen Opern nicht eine einzige, die nicht an sich künstlerische Werte enthielte und auch in weiteren Rollen wertvolle Aufgaben bot.

Bei den einzelnen Rollenfächern in Oper und Konzert ist außer den bekanntesten Größen auch ein Teil des künstlerischen Nachwuchses angeführt, unter dem sich ja künftige Meister befinden können. Es handelt sich, wie auch in den übrigen Abschnitten, nur um Beispiele, Vollständigkeit konnte nicht entfernt angestrebt werden, da sich ja das Bild der Gegenwart förmlich von Tag zu Tag verschiebt. Auch von einer Angabe des derzeitigen Wirkungsortes, der ja noch weit veränderlicher ist als der Personenbestand an sich, wurde deshalb großenteils abgesehen. Zum Ersatz eines Theater-Almanachs mit Angabe des Rollenfachs, das wir nicht mehr haben (!), so wünschenswert der früher gewohnte Besitz eines solchen uns heute wäre, kann dies Buch nicht berufen sein. Es gibt im allgemeinen den Wirkungsort vom Jahre 1919 als besonders leicht zu merkende Jahreszahl. Die Verhältnisse waren in früheren Zeiten ungleich beständiger, weil damals erstens noch nicht Amerika unablässig an der obersten Schicht unseres Sängerbestandes absog, weil die einzelnen Ensembles viel kleiner waren und die Künstler vor Einführung Wagners unvergleichlich länger sangen. Amicus Wagner; magis amicus veritas. Ob Wagner die Stimmen verdirbt? Man hört es oft leidenschaftlich leugnen, wie ja ein geschickter Redner vielleicht bestreiten kann, daß es der Regen ist, der bei schlechtem Wetter den Schirm oder die Kleider naßmacht. Wer Adriano, Senta,

Elisabeth, Elsa, Isolde, die erste und dritte Brünnhilde, Kundry, wer Jung-Siegfried, den zweiten Wotan, Tristan mit dramatischem Herausarbeiten der Höhepunkte im großen Raume eben hinter sich hat, der frägt sich in den nächsten Tagen ganz sicher, ob er, um mit Ernst von Possart zu reden, von den Zinsen oder vom Kapital seiner Stimme gelebt hat. Jeder gewissenhafte Lehrer braucht sich nur selbst zu fragen, ob es leicht ist, den überzeugenden Ausdruck der mit gesteigertster Leidenschaft zu singenden Stellen mit einer streng vernünftigen Stimmpflege beim Einstudieren zu vereinigen. Jedenfalls ist die durchschnittliche Lebensdauer der einzelnen guten Stimme mit der aus wirtschaftlichen Gründen erfolgten Verkürzung der gewöhnlichen Ausbildungszeit und mit der heutigen Verstärkung der Orchesterbegleitung zurückgegangen.

Daß nicht noch viel mehr gute Sänger auftauchen und daß ein großer Teil so bald wieder untertaucht, dafür sorgt die Schar der im Gesang Unterrichtenden — man darf eigentlich nicht sagen, der Gesanglehrer. Es verhält sich dies ebenso, wie im Haushalt der Natur für jede Gattung von Geschöpfen eine andere da ist, die durch Vertilgung zum eigenen Ernähren, dem Überhandnehmen der ersteren vorbeugt. Kein Zweifel, daß man bei allem Verdienst des einzelnen, jener Klasse als Ganzem diese abträgliche Wirkung zuschreiben muß. Der Fachmann, das heißt der Lehrer, der wirklich imstande ist, Stimmen zu dauernder künstlerischer Arbeit für Bühne oder Konzertsaal auszubilden, bekommt fast gar keine guten Stimmen zu hören, die nicht schon durch schlechten Unterricht ihren „Knacks" weghaben. Dazu kommen noch die gegen das keimende Leben gerichteten Vergehen der Leiter des Schul- und sonstigen gemeinsamen Singens mit ihrer meist mangelhaften Kenntnis der Stimmwechsel-Erscheinungen und ihrer Folgen bei Inanspruchnahme des Organs. Wehe dem, der von Natur Stimme hat und noch dazu, wie es ja so oft zusammentrifft, musikalisch beanlagt ist; er muß „halten" oder wenigstens „stützen", wo Schwächen im Chore sind, ganz gleich, ob er sich damit

hinauf- oder herunterschraubt, schreit oder quetscht. Mancher verscherzt sich unter solchem Druck für sein ganzes Leben Bezüge und Ehren eines guten Sängers oder hat in dem Bemühen, dennoch ein solcher zu werden, zeitlebens mit den Folgen schulbehördlich gestützter Unwissenheit und Selbstherrlichkeit zu kämpfen. Es wird eifrig und vielseitig dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen.

DAS AUSLAND UND WIR

ITALIEN

Obgleich dieses Buch durchaus deutsch ist und auf den Anteil des deutschen Lesers rechnet, muß das Ausland, soweit es Deutschland in gerader Linie beeinflußte, den Anfang machen. Die Natur der Sache bringt dies mit sich, da ja der Kunstgesang von dort her, zunächst aus Italien, zu uns kam. Hieran schließen sich dann sinngemäß gleich die übrigen außerdeutschen Länder, die das Italienische als die eigentliche Sprache des Gesanges annahmen und in bezug auf Kunstgesang durchaus auf den Schultern Italiens stehen. Wie bei andern Völkern, so hat auch dort im Süden die Häufigkeit von guten Stimmen und musikalischer Begabung zuerst zum geistlichen und weltlichen Chorgesang geführt, dann folgte eine wundersame Sonderblüte des (ein- oder mehrfach besetzten) mehrstimmigen Sologesangs, die Madrigalkunst. Und erst zuletzt, nachdem selbst das dramatische Ensemble sich aus den sonderbaren vorübergehenden Fesseln dieser künstlichen Madrigalform befreit hat, tritt der Einzelsänger in den Mittelpunkt.

Man kam dazu bekanntlich auf dem Umwege über undeutliche Vorstellungen vom antiken Musikdrama. Den Florentinern, welche den altgriechischen Götter- und Heldensagen zuerst wieder Opernform gaben und die damit dramatische Aufgaben für die Sänger schufen, schwebten deren älteste uns bekannte Ahnen, die singenden Schauspieler der alten Griechen vor. Sie konnten nicht wissen, daß z. B. der Theseus in Euripides' Hyppolitos dem heutigen Heldenbariton, der Dikaiopolis in des Aristophanes Acharnern sogar dem Operettenkomiker äußerst nah verwandt war. Sie ahnten einen Grundzug des altgriechischen Musikdramas, den Gesang zunächst als Ausdruckssteigerung des gesprochenen Wortes anzusehen, wußten aber nichts von dessen praktischen Weisheiten, die Stimme, zumal den Tenor, nur mit schönem Maßhalten in der natürlichsten Lage, der mittleren, zu gebrauchen, und den staatlich unterhaltenen Sängern

eine bestimmte Lebens- und Übungsweise zur Erhaltung einer geschmeidigen guten Bühnengestalt und tragfähigen, ausdauernden Stimme vorzuschreiben — Dinge, auf die man noch in unserer Zeit mit einem gewissen Neide blicken mag und die sich damals in Italien durch ein, natürlicher Klugheit entstammtes Maßhalten ganz von selbst einstellten.

Wie der italienische Solist zu seiner jahrhundertelang weltbeherrschenden Rolle kam, soll erst allmählich in diesen Blättern gestreift werden. Noch heute lehrreich in bezug auf seine grundsätzliche Stellung im Opernbetrieb ist eine Erzählung Eckermanns aus den Gesprächen mit Goethe, vom Mai 1830, die nach einer Aufführung in dem riesigen Skala-Theater zu Mailand das leichte Ansprechen und freie Herausgehen der Stimmen ohne die geringste Anstrengung der Singenden bewundert. Das gegen hundert Mann starke, von sechzehn Kontrabässen, acht auf jeder Seite, gestützte Orchester trat ganz zurück, es fühlte sich augenscheinlich nur berufen, als Begleitung den Gesang zu tragen. Man merkte, wie der Italiener darum weiß, der Ton eines Instrumentes sei nur schön, wenn er nicht getrieben wird. Auch hatte der Kapellmeister das Orchester vor sich sitzen und also die volle Herrschaft darüber, während er in Weimar, mit Führung der Sänger beschäftigt, zu den Instrumenten hinter seinem Rücken ohne rechte Fühlung war. „Die deutschen Orchester sind egoistisch und wollen sich als Orchester hervortun und etwas sein.“ Der maestro war also da, um den Sängern die Begleitung zu geben und nicht für die Verkündung seiner eigenen Macht und Herrlichkeit. Schon zur Zeit als Mozart Italien bereiste, um 1760, führten die Opernorchester ihren durchsichtigen Part mit etwa 60 Mann aus, ohne die Stimmen je zu decken oder zur Anstrengung zu nötigen.

Der letzte Grund für den heute noch bestehenden Vorzug des italienischen Sängers neben dem allgemeinen Brauche einer sechs- bis achtjährigen strengen Ausbildung durch Meister findet sich immer wieder darin, daß er nur eine kleine Zahl von Partien, vor allem nur

ganz wenige in jeder Spielzeit können muß, während der deutsche bis zu hundert und in einer Spielzeit bis etwa 40 beherrscht, das heißt vertragsgemäß, nötigenfalls bei Ansetzung der Oper in wenigen Tagen ohne Umwerfen singen muß. Dies ermöglicht der in solcher Hinsicht musikalischere oder mindestens auf andere Weise musikalische italienische Theaterbesucher, der sich eine Oper in der gleichen Spielzeit gerne oftmals anhört. Unsern deutschen Grund für Ablehnung des Besuchs einer Oper: Die kenne ich schon! versteht der Italiener nicht, da er an den technischen Einzelheiten der jeweiligen Gesangsleistung unendlich feineren Anteil nimmt. Schon in mittleren Städten Oberitaliens bemerken die Hörer zum Beispiel jeden Registerwechsel des Sängers und tadeln oder lachen laut, wenn er dort „umsetzt", das heißt Kopfton nimmt, wo sie auf Mittelstimme Anspruch zu haben glauben. Nicht ganz unwesentlich dürfte der, selbst in Deutschland bis in die Gegenwart hinein nicht restlos verschwundene, früher ganz allgemeine Gebrauch gewesen sein, daß die Sänger nicht etwa Klavierauszüge, sondern lediglich ihre ausgeschriebenen Partien in die Hand bekamen, mit Stichnoten, das heißt mit den Endnoten des Partners oder des Orchesters vor jedem Einsatz versehen. Daß jeder damit nur das zum Studium vor sich hatte, was ihn ganz persönlich anging, erleichterte die unbedingte Klarheit und Festigkeit des Gedächtnisbildes.

* * *

Unmöglich ist es, eine Sondererscheinung der italienischen Gesangmusik zu übergehen und nicht vom Kastratenwesen ein Weniges anzuführen.

Sonst ist in dieser Schrift nur von Sängern und Sängerinnen, also männlichen und weiblichen Künstlern, die Rede. Nur dieser kleine Zwischenabschnitt kennt eine notwendige Ausnahme: Männergestalten mit Frauenstimmen, die eigentlich sächlich sind. Eine merkwürdige Gemeinsamkeit hat diese künstliche Entziehung des natürlichen Geschlechtes

beim Menschen und beim Truthahn; sie dient in beiden Fällen der Erhöhung sinnlichen Genusses, hier des Geschmacksinns, dort des Gehörs. Im Grunde war das Kastrieren eine Erscheinung wirtschaftlicher Vorsorge auf längere Sicht. Man gab dem so behandelten Kinde die Anwartschaft auf frühen Verdienst als Chorknabe, der dann, nicht durch die Mutation unterbrochen, lebenslänglich dauern konnte. Diese Maßregel, die übrigens nicht, wie sogar manche Gebildete annehmen, im Abschneiden eines äußeren Organs, sondern im Herausnehmen zweier Drüsen bestand, war bekanntlich in manchen Städten Italiens so häufig, daß, beim Vorwalten des Vokalen in der damaligen Tonkunst, das Wort musico eine Zeitlang soviel bedeutete als Kastrat. So ist auch ein hübsches Geschichtchen von damals zu verstehen. Ein schüchterner junger Mann soll die Tochter des Hauses zum Gesang begleiten, sagt aber erst mehrmals entschuldigend: Non sono musico (Ich bin nicht Musiker). „Beato Lei“ (Um so besser für Sie!), platzt endlich das übermütige Mädel heraus.

Um es gleich vorauszunehmen: was das Kastratenvolk in der Folge so über die Stränge schlagen ließ, war unter anderem der Umstand, daß jene in der Oper durchaus romanisch empfindende Zeit fast nur an der hohen Stimmlage, Sopran und Mezzo, besonderen Anteil nahm, im stärksten Gegensatz zur späteren, die gerade den Tenor vergötterten. Dieser wurde vielfach noch mit dem hohen Bariton zusammen zur gleichen Stimmgattung gerechnet; Bässe aber gab es damals bei der Oper nur in komischen Figuren. Die Forderungen der hochsingenden „Herren“ an Gehalt und Rücksichten jeder Art entwickelten sich ins Ungemessene. Eine Vossische Zeitung von 1752 berichtet aus Hamburg, daß ein leicht beleidigter Kastrat gegen seinen „Prinzipal“, den bekannten Theaterdirektor Mingotti, mitten während der Vorstellung den Degen gezogen habe, so daß man diese abbrechen mußte.

Welcher Art die von den Zeitgenossen so oft überschwenglich geschilderten Reize des Gesanges hervorragend

begabter und künstlerisch ausgebildeter Kastratenstimmen waren, davon können wir uns auch heute wenigstens einen Begriff machen. Stimmphysiologische Einzelheiten würden hier zu weit führen. Halten wir uns an den bloßen Gehörseindruck, so ist klar, daß die Kopftöne der Knaben im günstigen Fall eines noch weniger materiellen, förmlich luftartigeren Klanges fähig sind als die der Frauen. Spielende Knaben auf der Straße zeigen uns dies manchmal, ohne es zu ahnen, in überraschender Weise. In jeder Knabenklasse, noch viel mehr natürlich in geschulten Chören, wie z. B. bei den Leipziger Thomanern, finden sich einzelne Stimmen, welche diese durch ihren lose schwebenden und doch äußerst tragfähigen Klang bestechenden Töne besitzen. Da keine Mutation, wohl aber eine Kräftigung der gesamten Körperlichkeit beim Kastraten eintrat und außerdem die bewußte künstlerische Pflege seiner Fähigkeit dazukam, durch den Fleiß einer gewissen phlegmatischen Beharrlichkeit ungestört gefördert, so kann man sich denken, welche Erfolge da zu erzielen waren. Vor den Frauen kam auch der Vorteil der männlichen Atmungsweise hinzu.

Die Geschichte der deutschen Fürstenopern berichtet viel von ihnen. Zur Ausfuhr nach Deutschland blieben die Kastraten so lange gesucht, daß noch Richard Wagner in Dresden die letzte Blüte des Gesanges in der Hofkirche durch sie erlebte, wie deren Welken infolge ihres Verschwindens und des Ersatzes durch Knabenstimmen.

Papst Clemens VIII. bestellte als erster Kastraten für seine Vokalkapelle, da Frauen in der Kirche nicht singen sollten und ihm Knaben wohl zu wenig gesetzt dafür waren. Bald genug sah auch die weltliche Kunst die Vorzüge dieser Naturvergewaltigung ein. Unter den gefeiertsten jener Enterbten des Liebesglücks in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war der Mezzosopranist der Dresdener Oper, Francesco Bernardi, genannt Senesino, später bei Händel in London, von dem der größte Kenner seiner Zeit in solchen Dingen, Joachim Quantz, rühmt, daß er die langsamen Sätze bei der Wiederholung mit geschmackvoller Sparsam-

keit und feiner Ausführung nach eigener Erfindung auszierte und das Allegro mit vielem Feuer sang. Zeitgenossen von ihm waren der Wiener Hof-Altist Gaetano Orsini, dessen herzbewegender und dabei musikalisch feingeistiger Vortrag der Kantilene von Quantz hervorgehoben wird, ebenso wie sein glänzendes Läuferwerk; der Neapolitaner Carlo Broschi, genannt Farinelli — vom nachmaligen Münchener Generalmusikdirektor Hermann Zumpe zum Helden einer Operette gemacht. Der Umfang seines gleichmäßig vollen und hellen Soprans ging vom tiefen f bis zum dreigestrichenen d, seine Geläufigkeit in jeder Art von Verzierung, die er mit vielem tonsetzerischen Takt anwandte, war staunenswert. Sein Atem schien ohne Ende, besonders im Triller. Da uns übrigens diese letztere Erscheinung noch oft begegnen wird, sei bemerkt, daß der Triller ansehnlich weniger Luft braucht als die ausgehaltene Note, so daß das verblüffende Kunststück, ihn ungewöhnlich lange auszuhalten, eigentlich das Natürliche ist. Farinelli war in italienischen Hauptstädten, außerdem in London, Paris, Madrid, angestellt, erschien als Gast auch wiederholt in Wien. Für den Winter 1734 erhielt er von der Londoner Oper 2500 Pfund Sterling. Sein Berufsgenosse Carafelli hinterließ eine selbstersungene Rente von 12 000 Dukaten. Wegen seines prachtvollen tiefen Alts war Carestini gefeiert.

* * *

Auch Händel mußte bei seinem Theaterunternehmen in London mit italienischen Sängern von Ruf, darunter Kastraten, arbeiten. Im Frühjahr 1720 reiste er zuerst nach dem Festland, um Kräfte für das neugegründete Aktientheater zu gewinnen. In Hamburg verpflichtete er den Bassisten Berenstedt, in Düsseldorf Baldassari, in Dresden die Durastanti und den erwähnten Kastraten Senesino. Daß er diesen infolge seines anmaßenden Wesens vor die Tür setzte, war der Verderb für die Haymarket-Oper; das Konkurrenzunternehmen ließ nun unter anderen den Farinelli kommen. Für die Opernspielzeit 1723 verpflichtete Händel die Fran-

cesca Cuzzoni, deren Stimme vom ein- bis zum dreigestrichenen C reichte, anmutig vor allem im Verzieren langsamerer Sätze. Bekanntlich drohte er ihr tätlich, sie zum Fenster hinauszuwerfen, weil sie in der Arie „Falsa imagine“ seiner Oper Ottone eine Stelle nicht nach seiner Niederschrift singen wollte. Abends gefiel sie dann derart, daß zur zweiten Vorstellung die Plätze zum Kassenpreis von einer halben Guinee (zehneinhalb Mark), mit zwei und drei Guineen (42 und 63 Mark) verhandelt wurden. Einige Jahre später gewann Händel die berühmteste dramatische Sängerin ihrer Zeit, die Venetianerin Faustina Bordoni, Gattin des zu seiner Zeit maßlos gefeierten Opernkomponisten und Dresdener Hofkapellmeisters Johann Adolf Hasse, die vorher in Wien 15 000 Gulden Gehalt bezogen hatte. Sie besaß einen Mezzosopran mit dem mäßigen Umfang vom tiefen b bis etwas über g^2, also kaum etwa zwei Oktaven, den sie nie überschritt. An Klangschönheit soll damals keine Stimme die ihre übertroffen haben. Von der Weite ihrer Ausdrucksfähigkeit, von der Kunst, ein bestimmtes Gebiet der Empfindung in deren Abstufungen, Färbungen und Übergängen auszuleben, erhalten wir die genaueste Vorstellung durch die vielen Arien, die ihr Gatte in seinen überall in Italien und Deutschland gegebenen Opern für sie schrieb. Denn Hasse gehörte zu den Herzenskündigern, die, obschon heute vergessen, in Oper und Oratorium wirklich lebenswarme Gestalten, Empfindungen und Gemütslagen zeichneten. Die Koloraturen der Bordoni waren von instrumentaler Geläufigkeit, Reinheit und Sicherheit, ihre Ausführung der getragenen Melodie von tiefer Empfindung, nur gewisse Grenzen zur ungemischt tiefen Traurigkeit hin durfte sie nicht überschreiten. Vorbildlich war die Deutlichkeit ihrer Aussprache. Hand in Hand mit ihrer Darstellungskraft für Charaktere jeder Art ging eine Verwandlungsfähigkeit des Stimmklangs und Ausdrucks, die sie zur größten musikdramatischen Erscheinung ihrer Zeit machte. Sie wurde bald in der Gunst der Londoner die Nebenbuhlerin der Cuzzoni, was bei einem Duett der beiden in Händels Oper Alexander endlich zu Tätlich-

keiten auf offener Bühne geführt haben soll. Jedenfalls konnte sie Händel nicht mehr zusammen auftreten lassen.

Auf der Suche nach Sängern kam er einige Jahre später nach Italien und brachte unter anderen den Kastraten Bernacchi und die Strada zurück. Die Cuzzoni spielte nach ihrer Londoner Glanzzeit dann noch eine minder bedeutende Rolle am Stuttgarter Hoftheater. Dort wirkte auch in jener Zeit die unglückliche Marianne Pirker, die der herrische Herzog Carl Eugen, vermutlich wegen Mitwissenschaft von Familiengeschichten, acht Jahre lang auf dem Hohenasperg gefangen hielt, und die sich dann, zum Beschluß eines Lebens von europäischem Ruhm in Heilbronn als Musiklehrerin durchschlug. Um den Ruhm der Cuzzoni in Männerrollen zu verstehen, muß man sich erinnern: einmal, daß zu jener Zeit die Frauenstimmen überhaupt vor den männlichen unendlich bevorzugt wurden — in England vielleicht, weil dort am öffentlichen Leben fast nur Männer teilnahmen — und auch aus einer rein klanglichen Vorliebe heraus. Ferner, daß schon die Phantasiegewänder, in denen man die ausschließlich dem meist römischen, griechischen und israelitischen Altertum entnommenen Handlungen spielte, von jeder Wirklichkeit, mithin auch von der Folgerichtigkeit in bezug auf das Geschlecht, weit abzurücken geeignet waren. Der Zuschauer konnte sich trefflich in die damalige Empfindungsweise zurückversetzen, als man kurz vor dem Weltkrieg in Lauchstaedt den abenteuerlichen Versuch machte, Glucks Orpheus, wohl durch die Gleichstufigkeit der Noten des Violinschlüssels für beide Oktaven, in denen er gelesen wird, verführt, mit einem Bariton zu besetzen. Sogleich fiel auf, um wie unendlich schöner die Szenenbilder in Ruhe und Bewegung bei der gewohnten weiblichen Vertretung waren und wie schrecklich sich der Mann in beiden zwischen den Frauengestalten ausnahm.

Ein Gegenstück zum Kastratentum bildete damals die Natur von sich selbst in der Dresdener Sängerin Vittoria Tesi, deren tiefer, schwerer Alt an Lage wie Klang männliches Tongepräge hatte und ihre Verwendung in Männer-

rollen nahelegte. Dem entsprach auch ihre darstellerische Anlage. In Neapel glänzte sie als Achilles. Die berühmte Lucretia Agujari in Parma hatte wegen ähnlicher Anlage sogar den Beinamen Bastardella; vom tiefen Violin-g bis zum hohen c^3 sang sie nach Mozarts Bericht einen Ton wie den andern mit instrumentaler Sicherheit.

Doch kehren wir zu den regelrechten Vertretern ihres Geschlechtes zurück. Den guten italienischen Gesangskräften von damals eignete nicht nur, wie Laien und auch gesangsfremde Musiker oft annehmen, unbedingte Geläufigkeit, sondern auch geläuterter Geschmack im Vortrag der Melodie, vor allem aber Verwandlungsfähigkeit und Sicherheit im Ausdruck mannigfachster Empfindung. An Stimmwundern in allen Lagen zeigte sich das 18. Jahrhundert überreich. Der Schauplatz ihrer Tätigkeit waren, meist wechselnd, die Hauptstädte: London, Paris, Petersburg, Madrid. Die Dresdener Hofoper besaß neben Faustina Hasse, als nächst dieser bedeutendste Sängerin ihrer Zeit, die Gattin des Unternehmers Mingotti, Regina, eine Schülerin des zeitweise auch in Wien unterrichtenden berühmten Gesangslehrers Porpora. Gerade der sächsischen Hofhaltung war für italienische Sänger, Sängerinnen und Kastraten kein Preis zu hoch. Das Ehepaar Lotti bezog 16 500 Taler, die Nachfolgerinnen der Lotti, die Ristori und Hasse, weniger. Von dem sonstigen Maßstab der Opernverwaltung mag ein Finale aus Hasses beliebter Oper Soliman, 1753, einen Begriff geben, mit einem Aufzug von etwa hundert Personen in türkischen Prachtgewändern, darunter viele Mohren, mit Pferden, künstlichen Elefanten, Löwen, Tigern, der, außerhalb des Theaters zusammengestellt, unter freiem Himmel durch den Zwinger und von da über die Bühne marschierte. In dieser Weise nahm die ganze Bevölkerung an dem Hauptschlager der neuen Oper teil. Die Dresdener Oper besaß damals den außerordentlichen Baß Cosimo Erminio. Gerade in jener Zeit, die Baßstimmen weniger schätzte, waren echte Bässe wesentlich häufiger als heute; solche vom großen D bis zum hohen Tenor-a erschienen nicht allzu selten. Unter

anderen besaß der berühmte Boschi diesen Umfang. Des bekannten Kulturhistorikers Riehl Teilbeobachtung, daß bei Naturvölkern Männer- und Frauenstimmen, als Mezzotenor und tiefer Alt vorwiegend nahe zusammenliegend, im Laufe höherer Kulturentwicklung immer mehr auseinanderstreben, scheint durch die Erfahrung nicht allgemein bestätigt.

Von den Gesangskräften, deren Ruhm die ersten zwei Drittel des vorigen Jahrhunderts erfüllte, seien nur die größten genannt. Die stärkste Stimme jener Zeit, vielleicht der Neuzeit überhaupt, besaß Angelica Catalani. Sie hatte wirklich die berühmten „Kanonen im Halse" und machte mit lebhaftester Gesangslust davon Gebrauch. Nach italienischen Begriffen war ihr Sopran technisch unvollständig ausgebildet. Statt schulgemäß die vollkommene Ruhe der Haltung zu wahren, schleuderte sie zuweilen das Figurenwerk in der Höhe mit einem starken Ruck des Kopfes förmlich heraus. Alles dies rächte sich durch ein frühes Abnehmen der Stimme. Außerdem sind aus jener Zeit zu nennen die beiden Grisi, Julia und Giudita (Judith), von denen noch die Rede sein wird; Giudita Pasta, die beste Vertreterin leidenschaftlicher Charaktere, schauspielerisch bedeutend, eine der ersten Sängerinnen, bei der das Bedürfnis nach starken nachschöpferischen Erregungen der Gestaltungskraft eine ausschlaggebende Rolle spielte. Die persönliche Hoheit im Erfassen der Charaktere machte ihre Desdemona, ihren Tankred (beides in Rossinis Opern) zu Erlebnissen. Technisch fehlte ihr stets der Ausgleich zwischen der glänzenden Höhe und wuchtigen Tiefe; Isabella Colbrand, die Gattin Rossinis, seelisch weniger bedeutend, aber sehr koloraturgewandt, beeinflußte in diesem Sinn seine Schreibweise, während Bellini dann wieder mehr in der Richtung der Pasta schuf; die Römerin Persiani, Tochter und Schülerin des Tenors Tacchinardi. Von Mezzosopranen: die Malibran-Garcia, Schwester von Pauline Viardot, die später unter den Sängerinnen der Pariser Oper und den berühmten Lehrkräften zu nennen ist; Rosamunde Pisaroni, die sich vom

Sopran zum prachtvollen Alt verwandelte, Marcella Alboni, (Gräfin Pepoli), Schülerin Rossinis, deren Glanzrolle der Orsini in Donizettis Lucretia Borgia war, ein Mezzo von orgelartiger Fülle, Macht und Weichheit. Von Tenören erreichten den höchsten Ruhm: Giovanni Rubini, erst bei Barbaja, dem Direktor Rossinis, dann an der italienischen Oper in Paris, der auch mit Liszt in Berliner Konzerten auftrat, einer der märchenhaft bezahlten Fürsten seines Gebietes; Enrico Tamberlick; Giuseppe Mario, Gatte der Giulia Grisi; Niccolo Tacchinardi, der für seine abstoßend kurzhalsige Figur durch um so schöneren Gesang entschädigte. Höchstes Können, vor allem im messa di voce, das er zum Anschwellen aus dem mezza voce bis zu posaunenartiger Stärke entwickelte, betätigte der Neapolitaner Luigi Lablache, zuerst italienischer Buffo, dann in Paris für ernstes Fach angestellt. Kaum minder berühmt war sein Pariser Stimmgenosse Antonio Tamburini.

Die hohen geldlichen Ansprüche der ersten italienischen Größen verwiesen diese, wie angedeutet, zumeist auf die Weltstädte. London wurde als Ort des zahlungsfähigsten und noch dazu geneigtesten Publikums die Stätte für Massenaufgebote der berühmtesten Stimmen. Hierfür ein Beispiel: zu einer einzigen Londoner Frühjahrsspielzeit in Coventgarden, 1850, waren von ersten italienischen Berühmtheiten neben anderen verpflichtet: die Damen Frezzolini, Parodi, Grisi, die lyrischen Tenöre Mario und Lalzolari, der Bariton Tamburini, außerdem von deutschen Sängern Henriette Sonntag, der Bassist Formes, von französischen die beiden Lablache, der Vater, Luigi, noch als sechsundfünfzigjähriger mit seinen orgelmäßig vollen, im bestrickenden dichten Vibrato das Haus füllenden hohen Baßtönen, die damals besonders in der Rolle des Grafen in Cimarosas Heimlicher Ehe die Hörer bezauberten. Um an den „Elite-Abenden“, wie man in Deutschland sagt, eine so große Anzahl erster Kräfte auftreten zu lassen, reihte man in den Hauptstädten Bruchstücke aus den verschiedensten Opern aneinander, die zusammen die halbe Nacht füllten. Eine ganze Anzahl jener

späteren romanischen Sänger, deren geldliche Ansprüche für deutsche Verhältnisse zu hoch waren, und die deshalb selten oder nie bei uns gehört wurden, kommen trotzdem für die deutsche Kunst insofern in Frage, als sie, zumeist im Londoner Coventgarden und an New Yorker Opernhäusern, mindestens gesanglich mustergültig, für Wagner eintraten, wie die Melba als Elsa, Jean Reszke als wundervoller Stolzing, Plancons (französisch auszusprechen) als glänzender Hans Sachs.

Auch für Deutschland war die Gesangskunst zunächst Einfuhrgegenstand aus Italien. Schon im 7. Jahrhundert hatte es sich ja begeben, daß man bei uns von Italienern das Singen lernte, freilich nicht die eigentliche Kunst, sondern den lateinischen kirchlichen Gebrauchsgesang. Damals begründeten die liturgischen Gesanglehrer aus Rom ihren langen Aufenthalt in deutschen Landen damit, daß die männliche Kehle dort von Natur gar roh und ungefüge zur Erlernung der reinen Intonation und gar des Melisma, der Bindung mehrerer Noten auf einer Silbe, gebildet sei, was sie dem rauhen Klima und dem herben Wein zuschrieben. Bis ins 18. Jahrhundert hinein hatten die deutschen Höfe und leistungsfähigen Provinzstädte ausschließlich ihre ständigen oder doch für Monate festen italienischen Operngesellschaften. Wo solche fehlten, kamen die Wandertruppen hin, von welchen die Pietro Mingottis die bekannteste war. Sie brauchten für die komischen Opern außer dem Leiter und Kapellmeister nur 4—5 Sänger und einige Personen zu deren Bedienung. Wo sich in solchen kleinen Werken der damaligen Zeit das Wort coro findet, bedeutet es nur das Zusammensingen der Solisten; daher wird man in den Ensembles auch gewöhnlich nur deren Stimmen vertreten sehen, sehr oft zum Beispiel zwei Soprane und Tenor. Mit dem Wachsen der Oper zum anspruchsvolleren Kunstgebilde stiegen die Kosten ins Unglaubliche; im Jahre 1785 löste daher Kassel seine italienische Oper auf; 1821 folgte Frankfurt, 1826 München, 1828 Wien, 1832 Dresden, 1866 Berlin.

Aber auch nachdem längst ein hochentwickeltes deut-

sches Opernwesen blühte, erzielte die italienische Oper in Deutschland Höhepunkte der Begeisterung und der Eintrittspreise. Ein solches förmliches Fieber der Schwelgerei in italienischem Belcanto genoß zum Beispiel Berlin noch im Winter 1860. Eine italienische Gesellschaft mit der Viardot-Schülerin Desirée Artôt gab die Nachtwandlerin (Bellinis Sonnambula) und Donizettis Liebestrank; in der Hofoper sah man gleichzeitig Zelia Trebelli, die eigentlich Gilbert hieß, als Stern einer andern Truppe, in Rossinis Semiramis, Tankred und dem Troubadour. Sie zeichnete sich durch ihre sammetweiche, stets vornehme Koloratur aus, bei einem Umfang gleichmäßig klangvoller Töne vom tiefen f bis zum hohen b. Im folgenden Jahre leuchtete den Berlinern dann das dreigestrichene es der 18jährigen Adelina Patti als Lucia; kurz, die „Sensationen" durch erste Sterne der Zeit, die wir im einzelnen noch zu betrachten haben werden, folgten Schlag auf Schlag. Freilich kam es vor, daß bei viel geringeren Preisen, als man zum Beispiel in London zu zahlen sich drängte, deutsche Hörer einfach in den Ausstand traten. Beispielsweise mußte die weltberühmte, allerdings schon 40jährige Catalani 1819 nach dem schlechtbesuchten ersten Auftreten im Leipziger Gewandhause ihr zweites absagen, ebenso noch 1879 Adelina Patti am Hoftheater in München, als sie ihrer Lucia noch das Gretchen folgen lassen wollte — „wegen geringer Teilnahme seitens des Publikums", meldet die Theaterchronik des Intendanten.

Natürlich glänzten die genannten und andere italienische Sterne auch in Wien. Bald nach seinem Aufstieg erschien dort der tonangebende erste lyrische Tenor seiner Zeit, Masini, Besitzer einer entzückend frischen, süßen, kraftvollen Stimme, die er, ohne sich besonders um die dargestellte Person und Handlung zu kümmern, mit dem echt italienischen halblächelnden Munde zum endlosen Jubel der Hörer als Alfredo in der Traviata, Herzog im Rigoletto, Ferdinand in der Favoritin ausströmen ließ. Die gesellschaftlich tadellose Haltung, Mimik und sonstige Aufmachung des echten Kavaliers in allen Lagen und wechselnden Charakteren der

Opernhandlung bezauberte und regte zur Nachahmung an, zumal das halbe oder ganze Lächeln der leichten Tonbildung überaus günstig ist. In Stellen, deren Gesamtausdruck nicht verbindlich sein darf, wie dem berühmten Ah, maledetta! Edgardos in Donizettis Lucia, als der Liebhaber die Unterschrift seiner bisherigen Braut unter dem Ehekontrakt mit dem Bariton sieht, konnte man ja gleichzeitig durch eine leichte Armbewegung das Dramatische der Lage andeuten.

* * *

Weitaus den größten Namen unter allen, die zum Singen aus Italien kamen, besaß die erst 1919 verstorbene Adelina Patti; aber es ist ein ziemlich falsches Bild, das die herkömmliche Art, ihrer zu gedenken, vermittelt. Vielleicht infolge einer halben Verwechslung mit ihrer Schwester Carlotta, deren Hauptwirkungsstück das Lachlied aus der für Maria Cabel geschriebenen Koloraturpartie in Aubers Manon Lescaut war, wird sie sehr oft als die Spitze maschinenhaft instrumentenartiger Vollendung genannt. Das Gegenteil ist wahr. Sie bezauberte ihre Zeit durch reiche und ursprüngliche, ausgesprochene Persönlichkeit. Ihr Ton an sich hatte nichts von bloß mechanisch Hervorgebrachtem, er war so warm beseelt als raumfüllend und mühelos. Von Virtuosenuntugenden zeichnete sie in allen Stücken das Gegenteil aus. Sie war Italienerin, und der italienischen Gesangssprache treu, obgleich in Madrid geboren, in New York erzogen. Die ersten Gesangsübungen leitete ihr Stiefbruder Barilli, während ihr Schwager Moritz Strakosch Partien mit ihr studierte. Also ein echtes Theaterkind, das den nötigen Unterricht gleich im Schoß der Familie fand. Mit sieben Jahren sang sie öffentlich Koloratur-Arien wie die der Rosina aus dem Barbier, mit fünfzehn als schmächtiges kleines Ding Donizettis Lucia an der italienischen Oper in New York. Später erschloß sie das ganze weichluftige Zauberland gangbarster Werke des italienischen Dreigestirns, in Rossinis Semiramis, Bellinis Sonnambula, Donizettis Linda di Cha-

mounix, und in seinem Dom Pasquale als die reizende junge Witwe Norina.

Musikalisch nahm sie sich keinerlei Freiheiten; ihre Wiedergabe der Noten war durchaus genau, der Triller haarscharf auf den vorgeschriebenen beiden Tönen. Sie besaß das absolute Gehör, gab jeden gewünschten Ton sofort rein an, ihre technische Begabung war so groß, daß sie mit einer täglichen halben Stunde leisen Solfeggiensingens die Maschinerie tadellos im Gange erhielt. Im echtesten hellen Sopranklang nahm sie die Töne von c^1 bis f^3, dem höchsten Ton der „Königin der Nacht". Schwierigkeiten im Treffen der ausgesuchtesten halbtönigen Koloraturen gab es nicht für sie. Durch die Fähigkeit, das letzte Restchen der mit höchster Sparsamkeit ausgegebenen Atemluft zum Klang werden zu lassen, war ihr Triller nahezu unendlich. Die glückliche Harmonie ihrer Veranlagung trat auch darin zutage, daß sie lebenslang nie in Manieren verfiel, weder musikalisch noch im Spiel. Ihre allerliebste ungesuchte Schelmerei zeigte sie auch in Regimentstochter, Liebestrank, als Susanne im Figaro und in Cimarosas heimlicher Ehe als Lisette, als Zerline im Don Juan. Zum vollsten Leben aber verhalf sie einer heute unglaublicherweise fast vergessenen Gestalt in Meyerbeers lieblicher Spieloper. Ihre Dinorah atmete in Erscheinung und Bewegung den Zauber einer vom Dichter erträumten Idealgestalt, die in der anmutigen Entfremdung ihres Geistes von aller menschlichen Gemeinschaft, einzig in der unbewußten Natur, mit Blumen und Tieren verkehrt. Gleich das Schlummerlied — nur durch den Mangel am Vertrieb einer Einzelausgabe nicht ein Lieblingsstück aller Sopranistinnen mit und ohne Talent! — sang sie entzückend innig; das Spiel mit dem eigenen Schatten mit seinen schwebenden Koloraturen wuchs in Darstellung und Musik durchaus natürlich aus der ganzen Gestalt heraus. Ergreifend war das auch in der Komposition tief gemütvolle Wiedersehen mit dem treulosen Bräutigam Hoël am Schluß der Oper. Von mehr lyrischen Partien lag ihr besonders die Vielka in Meyerbeers Feldlager, außer-

dem die in Troubadour, Rigoletto, Puritanern, Martha, Diebischer Elster, Aschenbrödel (Rossinis Cenerentola), Aubers Krondiamanten. Auch bei ihr bildete die Grenze die Valentine in den Hugenotten; ihrem Gretchen und ihrer Julia (in Bellinis Romeo und Julia) fehlte am Schlusse die dramatische Kraft. Bei der Violetta in Verdis Traviata, die sie mit vollendeter Schönheit der herrlichen melodischen Linien vortrug, vermißte man zu Anfang die Note der Verdorbenheit. — Adelinas Schwester Carlotta, durch ein Hüftleiden sehr bald von der Bühne vertrieben, warf sich ausschließlich auf innerlich kühle technische Kunststücke, in denen sie das Höchste erreichte.

In entsprechendem Abstand von der Patti, aber doch mit höchsten Ehren, ist von italienischen Bühnensängerinnen, die nach Deutschland kamen, Franceschina Prevosti zu nennen. Ihre vollendete Gesangstechnik zeigte sie zumeist in Einlagen, wie dem Walzer von Venzano, dem Bolero aus Verdis Sizilianischer Vesper. Blendend war das unfehlbare Sprungstakkato, das ihr länger treublieb, als die Legatotechnik. Musikalisch störte der Tempowechsel zwischen Molto adagio und Presto an Stellen, wo der Tonsetzer nur eine andere Abstufung des gleichbleibenden Zeitmaßes verlangt; auch befremdete bei einem Gast Deutschlands die so ganz undeutsche beifallfordernde Armbewegung nach hohen Schlußnoten einer „Nummer". Wenn man von der Erscheinung absah, war die Prevosti noch am Ende des vorigen Jahrhunderts eine Darstellerin ersten Ranges. Eine kleinbürgerlich schelmische Rosine im „Barbier", ein unbeschreiblich süßes, bis in den letzten Ton des Liebesduetts aller Liebesduette von Mondscheinzauber umflossenes Gretchen, eine Nedda im Bajazzo, deren fast ersticktes letztes Schluchzen im verzweifelten Kampfe mit dem lachenden Ausdruck der Kolombinen-Partie erschütterte.

Die Wiener Musik- und Theater-Ausstellung 1892 brachte die Entdeckung der von Italien her nicht einmal besonders angepriesenen Gemma Bellincioni, zunächst in der (um

Verzeihung!) Lustseuchen-Oper Mala vita Giordanos als Christina. Ohne eigentlich schön zu sein, in der Mittellage schon etwas schütternd, gab ihre Stimme gewaltige Entladungen in der Höhe. Ein glühendes Auge aus schmalen, scharfen Zügen unterstützte die dramatischen Höhepunkte. Sie konnte als Santuzza den Vergleich mit der damals noch die Rolle sprechenden Eleonora Duse wagen, deren Weinen, als sie der Mutter Lucia ihre einfache Geschichte erzählt, man „gesehen haben mußte".

Anregungen höchsten Ranges auf darstellerischem Gebiet gingen auch von männlichen Künstlern Italiens aus. Italienisch ist Sprache, Schule und Spielmanier des Baritons Francesco d'Andrade aus Lissabon, bei Ronconi in Mailand ausgebildet, der in den neunziger Jahren unerhörte deutsche Gastspielerfolge verzeichnete. Seine Hauptpartien waren Rossinis Figaro, Don Juan und Rigoletto, daneben Graf Luna, Renato im Maskenball, doch in diesen beiden lyrischen Gesangspartien wie in der volkstümlichheldischen des Tell hauptsächlich schauspielerisch hervorragend. Was in Deutschland zunächst an dem Künstler, wie bei jedem bedeutenden Romanen, auffiel, war das unbedingte Können seiner Partien, begünstigt durch deren geringe Anzahl. Aus dem dicksten Ensemble heraus hörte man von ihm jede Note und vernahm dadurch ganze Stellen zum erstenmal, die viele nur vom Lesen des Klavierauszugs kannten, wie das köstliche Accentuato im ersten Rigolettofinale und vieles andere. Auch bei ihm trat deutlich in die Erscheinung, wie der Romane, dem das Bestechende im Stimmklang, die Größe der Gestalt und die Schönheit der Züge fehlte, im Sinne des Gesamtkunstwerks durch äußersten Fleiß in der allseitigen Ausarbeitung eines eng begrenzten Gebietes mehr erreicht als die meisten deutschen Künstler mit ungleich größeren äußeren Naturgaben. Nur ein Gastsänger kann das erreichen, weil er der Zersplitterung seiner Kräfte durch den allvölkischen deutschen Spielplan enthoben ist. Man vergleiche das bis ins Kleinste festgelegte Spiel Andrades der gar nicht seltenen Äußerung

unserer Sänger: „Ich bin neugierig, was ich da abends mache!“

Verblüffend stark und, im Gegensatz zu dem bei deutschen Sängern so oft die Einbildungskraft des Aufmerksamen störenden Vorwegnehmen der mimischen Antwort auf die Kundgebung des Partners, genauest der seelischen Reaktionszeit angepaßt, zeigte die Veränderung der Züge bei d'Andrade geradezu eine Virtuosität des Gesichtsmuskelspiels. So im Rigoletto der Wechsel übermütigster Laune zur schreckhaften Erstarrung bei Monterones Worten: Du höhnest den Schmerz des weinenden Vaters! Oder im Tell, wenn Geßler nach der Apfelschußszene seine Gefangennahme befiehlt und der Arglose dies, der vorherigen Zusicherung trauend, für Scherz nimmt, — bis er dann empört den Griff der Schergen fühlt. Da stand das Todesurteil des Tyrannen schon in Tells Zügen zu lesen. Wie er als Tell und Rigoletto weinte, als Figaro lachte, war bis zur Wirkung des Natürlichen eingeübt, nichts dem Zufall überlassen. Im Privatgespräch versicherte der geschmeidige Lebenskünstler lächend, daß bei ihm zuerst das Geld, dann die Frauen, dann die Kunst komme; das mochte wahr sein. Sah man ihn aber gerade mit der letzteren beschäftigt, so war auch deren kleinstes Nebensächliche bis zur letzten Falte der Gewandung für ihn von höchster Wichtigkeit.

Als wenig abgeschliffener, musikalisch ganz skrupelloser Kraftmeier erschien vorübergehend gleichzeitig der stimmgewaltige Bariton Fumagalli, unter anderem in einem eigens für ihn geschriebenen Einakter Franz Moors Ende, von Max Kalbeck, vertont von Ugo Dalla Noce, wo sich die Kanaille Franz nicht, wie bei Schiller, mit der goldenen Hutschnur, sondern mit der meterlangen Vorhangleine erdrosselt. Der größte italienische Bariton, Tito Rufa, ward in Deutschland nur durch die Schallplatten bekannt, ebenso einige andere von erstem Rang, die keinen Anlaß hatten, zu uns zu kommen. Der große Mailänder Bariton Victor Maurel, Verdis Falstaff, ist gelegentlich in Wien erschienen, wo er zum Beispiel als Jago eine großartige Othello-Auf-

führung zierte, mit der Schläger als Desdemona und Schrödter als glänzend singendem, spielendem und fechtendem Cassio.

Was Italiens berühmte Tenöre anlangt, so war von dem anmutvollen Masini schon die Rede; der große Tamagno, Verdis erster Othello, lebte in Deutschland nur durch die Berichte der Italienreisenden. Im neuen Jahrhundert hat kein italienischer Sänger, ja kein Sänger überhaupt, solches Entzücken und solchen Zudrang bei hohen Preisen erzielt als Enrico Caruso. Die Weichheit und der füllige Glanz seiner höheren Lage ist in der Gegenwart ohne Beispiel, die Tonbindung, besonders von oben her, nicht streng schulgemäß, aber, so wie er sie ausführt, doch von blendender Wirkung. Carusos Art hat eine gewisse Verwandtschaft mit jenem Grundsatz des guten Dramatikers, das notwendig zu Sagende wie zufällig anzubringen. Zu diesem Notwendigen zählt das Betreten der Bühne überhaupt oder ihres Vordergrundes in jeder Szene, worin der Sänger mitwirkt, ebenso das Abgehen und die mit Spannung erwarteten hohen Töne. Caruso ist das Gegenteil jenes Nur-Sängers, bei dem es einen phantasiebegabten Hörer nicht wundern könnte, wenn er nach jedem Auftritt, oder sogar nach jeder Solostelle, wie eine leere, leinene Puppentheaterfigur, deren Schnur man locker läßt, zusammenklappte. Er ist unerschöpflich in kleinen Spielzügen, die sein Erscheinen und Verschwinden, sein Hervor- und Zurücktreten im Bühnenbild, die Entfaltung der glänzenden hohen Lage aus dem mittleren Sprachton des Gesanges, der wohllautgesättigten schwellenden Kantilene aus dem Rezitativischen heraus, vermitteln. So ist er immer Diener des Gesamtkörpers der Darstellung, immer ein Glied der Kette des musikdramatischen Vorgangs; weder seine Person noch eine Einzelheit seines Singens wird beifallfordernd herausgehoben. Deshalb kann man ungeschulte, aber aufrichtig sich äußernde Theaterbesucher nicht selten von ihm enttäuscht finden. Sie vermissen das vordringliche Anstupfen vor jeder besonderen Wirkung, das: Paßt auf, jetzt kommt etwas! In Berlin war der Caruso-Taumel am

stärksten; dort sang er mit Frieda Hempel in Puccinis Bohême, den Radamès mit der Destinn, außerdem den Don José und den Riccardo in Verdis Maskenball, mit besonderer Höchstschätzung der Fachkritik auch den Nemorino in Donizettis Liebestrank. Man findet des Bewundernswerten an ihm kein Ende. Auch veröffentlichte er ergötzliche humoristische Zerrbildnisse von sich selbst und anderen bekannten Persönlichkeiten, schrieb ein einfach verständig gehaltenes Heftchen über seine Art zu singen, in welchem die Gesangschüler je nach ihrer Geistesanlage am meisten er- oder entmutigt, daß er täglich nur eine halbe Stunde übe, und machte sich einem gewissen Teil des schöneren Geschlechtes noch dadurch besonders „interessant", daß ein höchst geschmackloser Schamhaftigkeitsprozeß von amerikanischen Gerichten gegen ihn geführt wurde. Philosophisch selbstlos war sein Berliner Versuch, für einen vorher abgefallenen Stimmgenossen das hinter der Szene zu singende Ständchen des Taddeo im Bajazzo zu übernehmen, um zu erproben, ob man ihn auch unbekannterweise erkennen und auszeichnen würde, eine Probe, die verneinend ausfiel. Gleichzeitige italienische Sänger von erstem Rang, wie der Tenor Bonci, der Bariton Battistini und andere, haben die deutsche Bühne gar nicht oder zu wenig berührt, um für ihre Geschichte in Betracht zu kommen.

Von Sternen des Konzertsaals, die uns Deutschen einen Begriff von der Höhe italienischer Gesangskultur vermittelten, sei Alice Barbi genannt als klassisches Beispiel der dortigen großen Mezzosoprankunst. Als Grundgebiet der Stimme liegt unten die Quinte d—a, innerhalb deren sich schon ein Übergang von orgeltoniger Fülle zu jenem Klang der Mittellage geltend macht, der dann in a besondere Leuchtkraft entfaltet, b und h sind vielleicht etwas matter im Glanz. Von c an bis e oder f ansteigend ist dann wieder jeder Halbton von strahlenderem Licht, darüber oben etwa noch fis, g in weicher Rundheit. Vom ersterwähnten tiefen d aus absteigend ist die Quinte bis zum tiefen g der Violine, erst zu-, dann abnehmend an Macht. Durch den weichen

Ansatz, der bis etwa zum tiefen c hinab noch deutlich nach Beimischung von Kopfton klingt, ein herrlicher Ausgleich der Klangfarbe und doch innerhalb dieser jeder Halbton ein neues Wunder. (Von den heutigen erinnert die Tervani am meisten an sie.) Wie in den hochherrlichen, in ihrer Art unvergleichbaren Tonsätzen des Altwiener Meisters Caldara in seinem Come raggio del sol oder Si, t'intendo, zeigte sich die Künstlerin auch der späteren Wiener Liedkunst innerlich tief verwandt. Sehr schön und innig sang sie Schubert; sie war ein Liebling von Brahms, dessen ernste und heitere Gesänge ihr, durch ein wundersam belebtes Mienenspiel verklärt, vorzüglich lagen.

Nachdem vom Beginn des 19. Jahrhunderts ab in dessen ersten drei Jahrzehnten die fest angestellten italienischen Operntruppen, wie erwähnt, allmählich aus Deutschland verschwanden, waren natürlich nicht sofort deutsche an ihrer Stelle da. Man behalf sich zunächst mit den Schauspielern, deren Organe ja in Ansprache und Wortbehandlung schon einen gewissen Grad von Schulung aufwiesen, und ersetzte das Fehlende durch einen, notgedrungen ansehnlichen, Vorrat an klanglicher und musikalischer Genügsamkeit. Während aber die einzelnen italienischen Sänger in den höchsten Gesellschaftsschichten mit Ehren und mit Gold überhäuft wurden, blieben die singenden deutschen Schauspieler hungerndes Volk, Leute untergeordneten Ranges. Jetzt, nach Abwanderung der Italiener als geschlossener Opernkörper sollten sie möglichst für deren Leistungen in die Bresche treten, ohne irgendwelche Erhöhung ihrer Bezüge oder ihres Ansehens. Von solchen Begünstigungen hatte man auch an der Hamburger Oper Keisers hundert Jahre früher nicht gehört, obwohl schon dessen Werke Koloratur- und Ausdrucksaufgaben allerschwerster Art enthielten, die durch die Soprane Schober und Rischmüller, den Tenor Dreyer und den Baß Riemenschneider, den sich auch Händel nach London kommen ließ, gelöst wurden. Ein überaus fertiger Sänger war ja auch um die Wende zum 18. Jahrhundert der Tenor dieser Oper, Johann Mattheson, zugleich als Kapell-

meister am Cembalo, dieses oft sogar an demselben Abend, nachdem er seine Partie zu Ende gesungen, endlich auch als überaus fruchtbarer Musikschriftsteller, tätig. Dieser bekannte Freund und Duellgegner Händels falsettierte nebenbei so gewandt, daß er die Titelrolle in seiner Oper Kleopatra vertreten konnte. Etwas weiter brachten es damals wirtschaftlich eine Anzahl ehemaliger Leipziger Thomaner, die als Studenten in und außer Leipzig erste Rollen sangen. Einige von ihnen erreichten in der damals ausschließlich der griechischen und römischen Geschichte entnommenen Oper sogar gesangliche Virtuosität. Unter ihnen wird besonders der Schwiegersohn des bekannten Leipziger Theaterdirektors Strungk, der rechtsgelehrte Tenor Andreas Luther, genannt.

Eine starke Belebung der Gesangstätigkeit nur schauspielerisch angelernter Kräfte brachte die ungeheure Verbreitung von Webers Freischütz mit sich. Als er von 1821 bis 1823 über die meisten, selbst die kleinsten Bühnen ging, hatten an den allermeisten die Schauspieler auch hier die Opernrollen mitzuübernehmen; dabei war der Umstand günstig, daß die Stimmkultur bei den kleinen Häusern nicht auf die Erfüllung großer Räume auszugehen brauchte. Einheit des Personals für Schauspiel und Oper herrschte auch unter Weber sogar noch in Dresden; bei italienischen Werken setzte man die Secco-(Klavier-)Rezitative in das gesprochene Wort um. Nur das Fach des Koloraturtenors mußte gewöhnlich durch einen Sonderkünstler, also Berufssänger, besetzt werden, bei dem dann wieder schauspielerisches Können nicht Bedingung war. In Leipzig war Genast Schauspieler und Sänger; in Berlin gab Beschort unter Ifflands Leitung den Don Juan und Glucks Orest, spielte Hamlet und Posa; die Unzelmann gab Donna Anna und Maria Stuart, die Hagemann in Mannheim Iphigenie und Pamina. In Weimar, schon zu Goethes Zeit der klassischen Stätte dieser Doppelbeschäftigung, sang noch viel später der Darsteller des Vansen im Egmont und des Valentin im Verschwender, Karl Knapp, einen vorbildlichen David in den

Meistersingern, der darin mit seinen 46 Jahren wie ein Junge aussah.

Unter den Vertreterinnen dieser Doppelkunst steht auch die durch ihre Zugehörigkeit zum Kreis Goethes bekannte Corona Schröter noch heute in lebendigstem Angedenken. Der Leipziger Student hatte die Siebzehnjährige in Hillers Konzerten gehört; acht Jahre später sah er sie bei einem Besuche von Weimar aus in Leipzig wieder, als ihre viel zu früh stark in Anspruch genommene Stimme schon gelitten hatte. Er brachte sie trotzdem als Hofsängerin nach Weimar, woselbst ihre hohen persönlichen Reize zum erstenmal auch von der Bühne herab in Wort und Gesang zur Geltung kamen. Auch als Komponistin von Goethes Tiefurter Operette „Die Fischerin“ tat sie sich hervor und setzte dann als erste dessen „Erlkönig“ in Musik. In der Geschichte des deutschen Melodrams nimmt ihre Gestaltung von Goethes „Proserpina“ mit Seckendorffs begleitender Musik eine besondere Stellung ein; das Wort ging hier von Deklamation in stufenweiser Annäherung zum vollen Gesangston über. Den Höhepunkt ihrer Wirksamkeit bildete die Uraufführung der „Iphigenie“ in Hauptmanns Saale zu Weimar, wo „Demoiselle Schröter“ die Titelrolle, Goethe den Orest spielte. Im Jahrbuch der Goethegesellschaft ist Ausführliches über die schöne Künstlerin zu lesen, die dem Dichter und seinem Fürsten, Karl August, die Köpfe verdrehte.

In Mannheim hatte gegen Ende des 18. Jahrhunderts der gesangskundige Dirigent und Opernkomponist Ignaz Holzbauer ein deutsches Sänger-Ensemble herangebildet, das auf künstlerischer Höhe stand. Die Dichter Wieland und Heinse schildern uns, wie die erste Sängerin, Dorothea Wendling, den vollendeten musikalischen Vortrag der Melodie als Ausdruck reinsten und innigsten Gefühls gepflegt habe, unterstützt von edler Schönheit der Züge und der Bewegung; kaum minder hoch wird Franziska Danzi, verehelichte Le Brun, gerühmt.

Allmählich trat dann auch ein ausgesprochenes Fachsängertum teilweise die Erbschaft der Italiener an. Am

Berliner Hofe hatten deutsche Künstlerinnen mit italienischer Schule schon frühzeitig die Alleinherrschaft der Welschen gebrochen. Zunächst in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts die berühmte Gertrud Elisabeth Schmehling (Mara), eine Schülerin Paradisis. Von violinartig reinem und klarem Ton vom tiefen f bis zum hohen c, gewandt in der Kunst, das Adagio bei der Wiederholung reich zu verzieren, war sie äußerlich häßlich und in bezug auf seelische Wirkung ganz auf die Kunst ihres Gesanges angewiesen. Großes Aufsehen erregte ihr unentschieden gebliebener Wettkampf im Pariser concert spirituel mit der Todi, der Freundin Katharina der Zweiten. Margareta Luise Schick führte 1795 als Hochdramatische Glucks Iphigenie in Berlin ein, die dann auch von der gefeierten Nanette Schechner dort gesungen wurde. Fidelio fand dort schon lauter deutsche Vertreter vor, in der Titelrolle die Milder und Schulzen-Kilitschky, ebenso Don Juan. Als Figaro verursachte der beliebte Bassist Joseph Fischer einen Theaterskandal und mußte gehen, bloß weil er die Schlußarie des ersten Bildes „Dort vergiß“ nicht in sinnloser Weise wiederholen wollte. Selbst die große Oper Spontinis bestritten deutsche Kräfte, unter anderem in der Vestalin die Schechner in der Titelrolle, die Milder als Oberpriesterin. Das gute Einvernehmen zwischen den gleichzeitig erscheinenden italienischen Gästen ermöglichte 1827 in der Oper ein eigens dafür geschriebenes humoristisches Quintett der Damen Catalani, Sessi, Heinefetter, Schechner, Schulzen-Kilitschky.

Vereinzelte italienische Kräfte kamen noch lange in deutschen Operngesellschaften vor und kommen es bis heute, wie der lyrische Tenor der Dresdener Hofoper, der Dalmatiner Pattiera, mit dessen prächtiger, schlanker Erscheinung und metallischem Stimmklang sich ein Mangel an Taktmäßigkeit verbindet, der so unitalienisch als möglich ist. In München war noch in den sechziger Jahren der Vorgänger des großen Kindermann als erster Bariton ein waschechter Italiener, Pellegrini. Die deutschen Worte seiner Partien lernte er maschinenmäßig, da das meiste über seine

Sprachkenntnisse ging. Als Don Juan hat er in der Kirchhofszene den Leporello zu fragen: Hast du das reizende Kammermädchen der Donna Elvira gesehen? Leporello verneint. „Dann hast du nichts gesehen!“ soll sein Herr begeistert ausrufen. Pellegrini aber bemerkte seelenruhig: Dann hast du sie n i c h t gesehen! Für die gleiche Szene schoben ihm gute Freunde in das Gespräch beim Anblick der Statue den Satz ein: „Hat sich der alte Narr schon bei Lebzeiten ein Denkmal setzen lassen!“, den er gedankenlos auswendiglernte. Diese boshaften Worte bezog die Polizei auf den damaligen König von Bayern, Ludwig I., bei dem die Tatsache eben zutraf; der Sänger wurde andern Tags verhaftet, und nur infolge des Hinweises auf seine bekannte Sprachunkenntnis bald wieder freigelassen.

Ganz allmählich stiegen sogar da und dort Glanzzeiten der einzelnen Hof- und größeren Stadttheater mit rein deutschen Sängergesellschaften herauf. Die Verbreiter der sinnlosen Redensart, in der Oper werde überall mit Wasser gekocht, suchen nicht selten alles Reden von solchen großen Zeiten als persönliche Schwärmerei, eine Art rosiger Erinnerungstäuschung zugunsten des Gewesenen hinzustellen. Diese überkluge Auffassung widerlegt schon der Umstand, daß von Urteilsfähigen die Schattenseiten der gerühmten Gesamtleistungen ja in voller Schärfe bemerkt werden. Zum Heraufführen einer Glanzzeit an irgendeinem Operntheater gehört freilich heute als erstes, ungeheure Gelder in den Beutel zu tun, und selbst dann muß man meist noch Urlaubsbedingungen gewähren, die jeden geordneten Spielplan ausschalten, und dabei besorgt sein, daß Amerikas Gold die besten Stützen doch noch zum Vertragsbruch verlockt. Noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aber kamen solche Glanzzeiten einfach dadurch zustande, daß irgendein Künstlerpaar, das man für ein Butterbrot fest besaß, sich in den kleinen, behaglichen Verhältnissen einlebte und deshalb nicht mehr fortging. Wünschte sich jemand höheres Einkommen, so ging er auf Gastspiele oder etwa nach Schluß der einheimischen Spielzeit auf einige

Wochen nach London. Andere ließen den Italienern im Ausland neidlos die riesigen Bezüge und waren zufrieden, in der eigenen Heimat weit zahlreichere, anstrengendere und geistig anspruchsvollere Partien für billiges Geld zu singen. Auch ihre höhere Gesangstechnik in Melodie und Verzierung gönnte man den Italienern, nur eines blieb von ihnen zurück, die klingenden Namen, an welche die Kunstfreunde nun einmal gewohnt waren. Da wurde aus einem einfachen Herrn Müller Milloni, aus Pohl Pollini, aus Biesele Biselly, nur wenige begnügten sich, um dem Namen mehr Klang zu geben, mit dem „Gallisieren": Wampé, Süfflé, Schöppelé, Stoffél. Der angeborene bürgerliche Name sollte auch „veredelt" noch kenntlich sein.

FRANKREICH

In der Gattung der kleinen komischen Oper waren italienische Sänger schon seit dem 17. Jahrhundert beliebte Gäste in Frankreich; als Seltsamkeit aus dem Anfang des 18. sei eine Notiz der Vossischen Zeitung erwähnt, wonach die italienischen Komödianten vor der Königin nicht spielen durften, um nicht durch das allzu erschütternde Lachen über ihre possierlichen Kleider und Gebärden den hoffnungsvollen Zustand der hohen Frau zu gefährden. Gegen die Mitte des 19. arbeitete auch Frankreich, das heißt Paris, mit einer Auswahl erster Kräfte aus Italien. An der Pariser italienischen Oper sangen damals die Persiani, die beiden Grisi, die Pasta, die Todi; Tamburini, Rubini; Lablache. Außerdem die Mara (Schmehling) und Sophie Cruwelli, eigentlich Crüwell aus Bielefeld, welche sich in Verdis Ernani die andauernde Gunst des Publikums erhielt und mit 100 000 Franken Gehalt angestellt war. Für unsere deutsche Opernkunst war die Pariser Große Oper in jener Zeit wichtig als die Wiege von Meyerbeers Ruhm. Dort wirkten die Tenöre Nourrit, der erste Robert und Raoul; Roger, der erste Johann von Leyden im Prophet, neben ihnen Duprez und der stimmgewaltige Lavigne; Pauline Viardot-Garcia,

die erste Fides; Levasseur, der erste Bertram und Marcel, von dem noch Robert von Hornstein in seinen Erinnerungen erzählt; dann Faure, der unvergleichliche Hoël in der einst mit Recht gefeierten Dinorah. Er kam auch unter Hülsen nach Berlin, ebenso Roger (der Lehrer des Tenors Viktor Capoul und des Baritons Jean Lassalle), der als George Brown in der Weißen Dame, Edgar in der Lucia und als Johann von Leyden hier gefeiert wurde. Von geringerer Bedeutung wurden für Deutschland, um dies gleich vorwegzunehmen, die späteren ersten Größen der Pariser Oper: der Pole Jean de Reszke, ein wunderbarer Tenor, und sein Bruder Eduard, der herrliche Bassist, die Finnländerin Aino Aktè, die Galli-Marié, Ursängerin der Carmen und Mignon, der wunderbare Bariton Victor Maurel, Verdis erster Falstaff. Der Grund hierfür lag wohl in den für uns unerhörten Bezügen, die sie gewohnt waren. So wirkten die meisten von ihnen, wenigstens in ihrer Glanzzeit, mehr als Beispiel aus der Ferne. Als der größte von ihnen dürfte Jean de Reszke gelten, in Ausdruck und Darstellung weniger hervorragend, aber vollkommen im Musikalischen und Gesanglichen. In nicht so günstiger Beziehung zu erwähnen sind: Gabriele Krauß, ein dramatischer Sopran, der sogar den in dieser Hinsicht nicht eben strengen Wienern zu viel tremolierte, in Paris aber dauerndes Glück fand, und Frau Direktor Carvalho, das erste Gretchen Gounods, die unnachsichtlich auf einem langen Triller in ihrer ersten Arie bestand, den nun all die ungezählten deutschen Gretchen „nachschlagen“ müssen.

Der Punkt, in dem deutsche und französische Opernkunst zusammentrafen, war, wie gesagt, Meyerbeer. Ein Meister, ganz deutsch in der Rastlosigkeit seines Strebens und Mühens, den Text seiner Opern der Musik, das heißt der Musik, die er dazu zu schreiben im Begriffe war, unterzuordnen — im Gegensatz zu der stilsicheren Arbeit des Romanen, der mit ruhiger Hand die Form seines Kunstwerks eines Tages auch wirklich abschließt. Sein Textdichter Scribe hätte ohne das Zwischengreifen des Musikers alle

die Riesenfehler der Meyerbeertexte nie begangen. Da blieb schon gleich im Robert die Übertragung der umfangreichen gesprochenen Stellen in Rezitative — weil die Große Oper, die einzig die Ausstattung dafür bieten konnte, Werke mit Dialog nicht spielte — widerspruchslos und lückenhaft. In Hugenotten, Prophet und Afrikanerin verwüstete Meyerbeers stets umwälzendes Dazwischenarbeiten die dritten Akte; in Dinorah half er den ursprünglichen längeren Einakter zum abendfüllenden Werk dehnen; bei der Afrikanerin war vom Text nicht einmal der Schauplatz bestimmt, als die musikalisch fertige Schöpfung in die Hände der zunächst ratlosen Nachlaßpfleger fiel. Unter allen Umständen ist es ein Verdienst Meyerbeers, an die musikalische Verkörperung seelisch weniger einfacher Vorlagen herangetreten zu sein, ja nach ihr verlangt zu haben, als seine Vorgänger. Er tat dies, um die Kunst feiner Charakteristik, selbst auf Kosten des reinen Wohllauts und der gesanglichen Gefälligkeit, weiter auszudehnen, als sie. Problematische Figuren, selbst Bassermannsche Gestalten ohne die gesangsmäßige Verweichlichung früherer Tage, wie sie unter den männlichen Figuren im Prophet sich finden, hatte vor ihm keiner gewagt. Ebensowenig die Vertonung eines, trotzdem von lieblichstem dichterischen Reiz umflossenen Idylls, in dem die einzigen drei Figuren den Irrsinn, die Furchtsamkeit und die Goldgier verkörpern, wie seiner köstlichen Dinorah. Die Sänger seiner Zeit und des halben Jahrhunderts nach seinem Tode waren ihm unendlichen Dank schuldig, aus welchem Gesichtspunkt auch seine Bedeutung nach dieser Richtung hin hier erwähnt wird.

Von den angeführten Sängern Meyerbeers kann niemand behaupten, daß man bei ihnen in uninteressante Gesellschaft käme. Da ist zunächst Pauline Viardot, die Schwester des großen Manuel Garcia — Heine plaudert in seiner Schrift über die französische Bühne von ihr, wie sie den großen Mund mit den blendendweißen Zähnen öffne und so grausam süß und anmutig fletschend lächle. Als Altistin der Pariser Großen Oper war sie eine der

größten Stimmvirtuosinnen aller Zeiten, sang für Violine geschriebene Bravourstücke in höchsten Lagen, wie Tartinis „Teufelstriller"satz aus der G-Moll-Sonate, ja selbst Violinkonzerte, als Geläufigkeitsübungen und Solfeggien, was ihrer Stilgröße als Alkeste oder der Ozean-Arie aus dem Oberon keinen Eintrag tat. Als sie in Berlin in Robert der Teufel das Bauernmädchen Alice gab und die Vertreterin der Prinzessin Isabella plötzlich erkrankte, führte sie an dem Abend beide Partien aus. Sie spielte auch glänzend Klavier, dichtete, malte, komponierte, letzteres so ohne Vorurteil in bezug auf den Text, daß sie z. B. in den sechziger Jahren Goethes „Vor Gericht" in Musik setzte — („Pfui, speit ihr aus, die H — — da! Bin doch ein ehrlich Weib.") Ihre musikgeschichtliche Größe ruht vor allem in ihrer Lehrtätigkeit, die sie vor dem deutsch-französischen Krieg längere Zeit auch in Baden-Baden ausübte, wo ihr Freund Turgenjew damals weilte. Wir kommen noch auf sie als Lehrerin zu sprechen.

Dann Nourrit, auch der erste Masaniello in Aubers Stummen von Portici, ein innig schwärmerischer, lyrischer und jugendlicher Heldentenor, der sich, nur seiner Stimme lebend, in Ehrgeiz verzehrte. In Neapel, wo er zur Spielzeit 1838 in Mercadantes durchaus beachtenswerter, öfter mit chromatischer Harmonik arbeitender Oper Elena da Feltre den Ubaldo sang, stürzte er sich aus dem Fenster, weil er sich infolge von Pariser Berichten über Erfolge seines Kollegen Duprez dort zurückgesetzt glaubte. Klein von Gestalt und zuerst schmächtig von Stimme, war dieser von ihm und anderen erst für unschädlich gehaltene Künstler in Rossinis Othello von aufwühlender Leidenschaft und glänzte im Vortrag der heldisch-dramatischen Koloraturen, die heute kaum mehr einem gelingen würden. Der als erster Bertram im Robert und Marcel in den Hugenotten genannte Baßbariton Levasseur feierte Triumphe besonders in der Titelrolle von Rossinis Moses.

Endlich noch einiges über zwei schon oben genannte Meyerbeersänger, die zu den geistigen Spitzen der gesamten

Opernkunst zählen, Roger und Faure. Gustave Roger hatte zuerst zehn Jahre lang an der Komischen Oper in Paris gewirkt und hier gelernt, das rein Menschliche, Lebenswahre in seiner Zeichnung zu betonen; dies kam seiner Darstellung in den Einzelheiten der Wortbehandlung und des Mienenspiels auch später entscheidend zu statten, als er in der Großen Oper Gestalten geschichtlicher Art zu verkörpern hatte. Auch hier vermied er jeden Vergleich mit dem Durchschnitt, jeden bloßen Abklatsch. Unter Mittelgröße von Wuchs, mit einer Stimme begabt, die zwar wohllautend und geschmeidig, aber den Anforderungen des Hauses der Großen Oper an Raumfüllung und dramatische Akzente nicht ganz gewachsen war, stellte er mit künstlerischer Klugheit und starkem inneren Antrieb das Geistige, Persönliche in seinen Figuren heraus. Seinen ausgearbeiteten feinen Zügen gab er nur die notwendigste Schminke, damit von dem sorgfältig durchgebildeten Augenspiel nichts verloren gehe. Durch ihn kam, wie man zu seiner Zeit mehrfach hervorhob, ein Zug von Shakespearscher Gestaltung in das Typenwesen jeder Oper, in der er sang. Auch dem Stimmklang selbst nahm er jede einebnende Instrumentenhaftigkeit, die Charakteristik seiner Registermischungen war damals unerhört, noch weniger hielt er etwa ein Mezzoforte als Durchschnittston fest. Ganze Strecken ließ er im halben Parlando ohne eigentlichen Gesangston, um dann an geeigneten Stellen seine ausgezeichnete Messa-di-voce-Technik im raschen Schwellen bis zum Fortissimo mit blendender Wirkung auszugeben. Sein beklagenswertes Schicksal ließ ihn bei einem Jagdunfall den Arm verlieren; vergeblich versuchte er, sich mit einem künstlichen, also nicht selbstbeweglichen Ersatz an den beiden ersten Pariser Bühnen noch zu halten; Presse und Publikum waren unerbittlich, so daß er sich ganz dem Unterricht zuwandte.

Für des oben erwähnten Francesco d'Andrade jahrelangen Siegeszug durch Deutschland war es günstig, daß man das Vorbild dieser ganzen Richtung, den Bariton Jean

Baptiste Faure von der Pariser Großen Oper, einen der höchsten Vertreter des Gedankens vom Gesamtkunstwerk, bei uns sehr wenig kannte. Manche hatten vielleicht nur von seinem berühmten letzten No! im Don Juan mit dem herausgeschmetterten hohen A gehört. Faure, der Ende der siebziger Jahre auch Wien besuchte, fand als Don Juan, Hamlet, Mephisto, König in Donizettis Favoritin, besonders in den erstgenannten drei Rollen, Gelegenheit, Geist und Eleganz in höchstem Maße zu zeigen. Ebenso wie die wundervolle weiche Stimme in letzter Schulung dem leisesten Übergang des Stärkegrades und der Farbengebung, so gehorchten die etwas länglichen edlen Züge des feingeschnittenen Gesichts mit dem sprechenden Blick des blauen Auges der geringfügigsten Wendung des Ausdrucks. Er war ein vollkommener Darsteller seines engen Rollenkreises, zugleich idealer Schauspieler und vorbildlicher Beherrscher eines im seltensten Maße schmiegsamen Organs. Die Verbindung von Ton, Wort, Gesichtsmuskelspiel und Gebärde, alles von überlegener Geistesbildung getragen, die sorgfältigste Modellierung der einzelnen Gesangsphrase im Anschluß an Wortsinn, Tonfall, seelische und dramatische Bedeutung trug bei ihm den Stempel der Vollendung. Im Privatleben entsprach der vornehmen, gepflegten Persönlichkeit seine Kennerschaft in Gemälden und Gegenständen des Kunstgewerbes, wovon er eine kostbare und gewählte Sammlung besaß, ein echter und erlesener Vertreter edlerer Vergangenheit. Zu erwähnen ist auch sein ausgezeichneter Theater- und Stimmgenosse Jean Lassalle, der zum Beispiel noch 1898 im Berliner Philharmonischen Konzert die blendende, unbegreiflicherweise in Deutschland gar nicht mehr beachtete große Szene und Arie (Bolero) des Hoël aus der Dinorah sang.

HOLLAND

Jahrhunderte vergingen zwischen der Zeit, da der Ruhm der guten und gepflegten Singstimmen Hollands infolge ihrer Ausführung kirchlicher wie weltlicher Chorgesänge

die Welt, besonders auch Deutschland, erfüllte, bis zum Aufkommen des noch ziemlich jungen deutschen Gebrauches, holländische Gesangskünstler für die Solopartien in Konzert und Kirche kommen zu lassen. Haben doch die lange tonangebenden Niederrheinischen Musikfeste weit über ein halbes Jahrhundert gearbeitet, ohne diese in unmittelbarer Nachbarschaft liegenden Hilfskräfte heranzuziehen. Erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hat sich diese für Deutschland als fruchtbar erwiesen. Zunächst für das Oratorium, das, als nur gebrochen dramatische Kunstform der beschaulichen, auch nicht eigentlich lyrischen niederländischen Art am nächsten liegt. Eine Reihe von Vorbedingungen macht den Holländer zum guten Singen geeignet. Sein ganzes Wesen kommt der Forderung jener willkürlichen Muskelentspannung entgegen, die beim Tonansatz eine entscheidende Rolle spielt. Die Sprache mit dem Fehlen gewaltsamer Verschluß- und Gaumenlaute ist einem ruhigen Fortfließen des Tonstromes günstig. Infolge dieses Unterschieds lernt der Holländer, trotzdem seine Sprache eine niederdeutsche Mundart ist, deutsch nur in den seltensten Fällen lückenlos richtig singen.

Selbst Johannes Messchaert, der von Berlin nach Zürich übergesiedelte große Gesangsmeister, bringt Stellen, die nach Wortbehandlung und Artikulation den Holländer noch verraten. Aber auch echt Holländisches, wie das weiche Halb-Stakkato, das er zuweilen sogar auf den Doppelschlag und andere Verzierungen ausdehnt, und das man bei einem Deutschen bemängeln würde, findet bei uns seine besonderen Bewunderer. Seine Kunst und Lehre ist vielleicht das Wertvollste, was wir Holland auf diesem Gebiete überhaupt verdanken; ein ganz reizend geschriebenes, geistreiches Buch seiner Schülerin Franziska Martienßen, einer Mezzosopranistin mit großer Konzertstimme, gibt darüber näheren Aufschluß. Wenn es auch, wie so ziemlich alle Schriften dieser Art, oft dem einen Meister zuschreibt, was Gemeingut ihrer aller ist, so ist es doch imstande, Aufstrebenden unendlich zu nützen. Der Grundsatz, nur bei einwandfreier Verfas-

sung zu singen, hat Messchaert nebenbei zum gefürchteten Virtuosen auch des Absagens gemacht. Er ist neben vielem anderen ein bedeutender Brahms-Liedersänger, im Oratorium gehören zu seinen Glanzpartien Bachs Wettstreit zwischen Phoebus und Pan, wobei er den letzteren, gelegentlich zusammen mit Wüllners Marsyas, unnachahmlich vertrat. Ferner der Barbier von Bagdad in Konzertform, in welchem er den, im Gegensatz zur Lyrik des Ganzen, etwas possenhaften Text der Titelrolle hochergötzlich behandelt. Behäbig breit in seinem gegenständlichen Erdgeruch und zugleich monumental in dem religiös gehobenen Schlußwort ist sein Simon in Haydns Jahreszeiten. Weniger liegt ihm hohes mystisches Pathos wie der letzte Teil der Messias-Partie. Doch glänzte er selbst in der durchaus heldischen Rolle des Herakles bei dem ersten Händelfest in Mainz, 1895, wo Charlotte Huhn-Dejanira, Emilie Herzog-Jole und der englisch singende E. Lyod als Hyllus die hervorragende Besetzung bildeten. Messchaerts Technik steht auf dem Boden vollkommener Atembeherrschung und leichtester, lockerer Ansprache, die freilich gewisse Töne ernstester Empfindung und ungemischter Tragik für unser deutsches Empfinden verhindert. Wirtschaften aus beständig quellendem Reichtum heraus, aus der Freude des unversiegbaren Überflusses an Luft und Ton, von dem nur das leicht Abfließende ausgeschöpft wird, ist das äußerlich Bezeichnende seiner Art.

Der gleichfalls in Berlin wohnende Anton Sistermans ist den Holländern nicht eigentlich beizuzählen, denn seine Fehler wie seine Vorzüge waren von Anfang an echt deutsch: geringe Ausdauer in der rein technischen Grundlegung, feurig mitreißend siegreiches „Ins-Zeug-gehen", wenn er in guter Verfassung war und das Technische gehorchte, andernfalls vergeblicher Kampf mit der Höhe um frei angesetzten Ton. Der vortreffliche Arthur van Eweyk ist in Amerika geboren und genoß in Berlin die ausgezeichnete Unterweisung Felix Schmidts, des früheren hochgeschulten Konzerttenors und gefeierten Chorleiters. Die meisten Landsleute der Ge-

nannten kamen vor dem Weltkrieg nur gastweise über die oft nur wenige Eisenbahnstunden von der nächsten deutschen Konzertstadt entfernte Grenze. Um die Jahrhundertwende konnte man, besonders in dem nahegelegenen Rheinland und hier wieder am meisten in Essen, wo durch Jahrzehnte der Holländer Witte Musikdirektor war, ganze Oratorien-Quartette seiner Landsleute herbeigeholt finden, und war dann sicher, stimmlich und musikalisch Abgeklärtes zu hören. So durch die Nordewier-Redingius, deren leichte silberne Höhe sie besonders für die gefürchtete Partie in Beethovens großer Messe befähigte, die glänzende Mezzosopranistin Helene Manifarges. An Tenören war natürlich auch Holland verhältnismäßig arm; immerhin war zum Beispiel van der Meden ein tüchtiger Evangelist, Johannes Rogmans ein guter Helden- und lyrischer Sänger für Händel, der Bariton Blauwaert ein sturmerprobter Vertreter von Bariton-Koloratur und eindrucksvoller Deklamation; später erschien Gerhard Zalsmann mit seinem umfangreichen vollen Baß. Für Verdis Requiem ließ sich außerhalb seines Vaterlandes wohl keine rein musikalisch deckendere Vertretung denken als eine holländische der angedeuteten Art, wenn auch die ersten Wiener Besetzungen im Vortrag Glänzenderes boten.

Unter den holländischen Konzert- und Liedersängerinnen in Deutschland besitzt Julia Culp die herrlichste Stimme, mit dem wunderbaren Reiz ihres ganz eigenen, süßer Hingebung vollen Pianoklangs. Ihre vornehme, von lebensvollem Mitempfinden und anschaulicher Charakterzeichnung getragene Gesangskunst glänzt auch in schwärmerisch innigen Weisen, wie Beethovens Adelaide oder Schuberts Heimlichem Lieben. Neben ihr besitzen wir in Tilly Koenen einen der berückendsten hohen Mezzosoprane, die man hören kann, wie vorbestimmt für die wundervoll breiten Gesänge eines Händel, Caldara, Vaccai (bitte, nicht an dessen Gesangsübungen zu denken). Im eigentlichen Lied sind ihrer Gestaltungskraft engere Grenzen gezogen; eine gewisse von der See her wehende holländische Kühle tritt da leicht in den Empfindungskreis.

Die Dramatik ist naturgemäß weniger das Feld des Holländers, hier ist vor allem der Liebling zweier Welten, wenn man Bayreuth nicht als dritte hinzurechnen will, zu nennen, der frühere langjährige Leipziger Heldentenor Jakob Urlus; dann der durch den Hochstand seiner Mittel und deren Verwendung auch im Konzertfach ausgezeichnete Berliner hohe Opernbariton Schlusnus und der bedeutend ältere Heldenbariton van Rooy; dieser, mit Bayreuth noch viel enger als Urlus verbunden, in seiner ganzen künstlerischen Entwicklung durchaus deutsch. Urlus ist besonders im lyrischen Gesang, von dem er viel auch seinen Helden mitteilt, ein treffendes Beispiel für die seit den klassischen Zeiten der alten Italiener stets in Geltung gewesenen, heute für uns durch Scheidemantels Lehrbuch auf die knappste Form gebrachten Grundsätze der Gesangskunst. Man kann deutlich beobachten, wie der im Tonbildungsstudium nie stillstehende Künstler das beherrscht, was die Schule „ohne Atem", das heißt, ohne dem Sänger und Hörer zum Bewußtsein kommenden Luftverbrauch singen nennt, wie er den großen Ton aus dem in jedem Augenblick wieder zu Gebote stehenden und im Piano benutzten zarten und kleinen Ansatz entwickelt, wodurch auch bei leisester Ansprache die reine Intonation gewahrt, auch die Klarheit der Tiefe und die völlige Leichtigkeit des Trillers erreicht wird. Sein metallisch schwellendes Forte klingt nach so vielem Gebrauch ebenso ungeschmälert wie das süße Piano des gemischten Registers. Im Othello entfesselt der Racheschwur am Ende des zweiten Aufzugs heute noch Beifallsstürme. Den Geist der deutschen Sprache läßt er noch zuweilen vermissen, wenn auf harmlosen Nachsilben, wie den zweiten von Mitleid, Amen, plötzlich aus dem gedeckten Piano ein wahrer Strom von Ton gewordenem Atem auf den offen gesungenen Vokal hervorbricht. Die vielleicht dem Augenblick überlassene Bestimmung des Ortes, an welchem diese, freilich in ihrem rein tonlichen Glanz nur einem solchen Stimmkrösus möglichen Klangexplosionen stattfinden, scheint fast unberechenbar. Zuweilen reißen sie ganze Reihen von Sil-

ben und Worten ohne deutliche Abgrenzung der einzelnen mit sich fort, während andere hochdramatische Stellen auffallend ruhig und gemessen bleiben. Für empfindlichere deutsche Ohren wäre Urlus' Wert noch höher, wenn er, wenigstens in romanischen Opern, nach der für Ausländer hier vorgeschlagenen allgemeinen Regel gut italienisch singen wollte. Auch schadet das holländische Halb-Stakkato der italienischen Melodie weniger; es wird dort nicht durch so zahlreiche Konsonanten unterstützt. Die stärkste Probe, die des Aushaltens, hat seine Gesangsmethode jedenfalls bestanden. Das Jahr seiner 25jährigen Bühnentätigkeit, 1919, fand ihn frischer als je. Wo Bahn oder Ozeandampfer immer ihn hintragen, betritt er alsbald in jugendlicher Heldenhaftigkeit die Bühne, sei es als Mario Cavaradossi in „Toska", Radamès, José, sei es als Tristan, Lohengrin, Tannhäuser, Siegfried, Rienzi, Parsifal. Einzig als Eleazar in der „Jüdin" zeigt sein Antlitz Falten, die sind aber hineingeschminkt. Und ebenso jugendfrisch quillt sein strahlender Tenor, von dessen Gesundheit und tadelloser Verfassung den Kenner sofort der Umstand belehrt, daß, selbst nach den höchsten Tönen, die Noten an der unteren Grenze des Umfangs voll und klar ansprechen. Der Schwerpunkt seiner Kunst liegt im Klang und Vortrag der gebundenen Melodie. Die Weltsprache des Gesanges ist italienisch, die Muttersprache des Künstlers holländisch, da wäre es schließlich ein Wunder, wenn sein Betonen genau dem rhythmischen Geiste deutscher Dichtung entsprechen sollte. Aber er spricht verständlich aus und hat sogar mit starkem Erfolg in Bayreuth, dem Horte deutschen Sprachgeistes, den Siegmund in der „Walküre" gesungen.

Urlus' Gesang ist, wie schon angedeutet, die Verkörperung der Urweisheiten italienischer Schule, die so leicht zu wissen und so schwer auszuüben sind. Er beginnt jede in einem Atem zu singende Tonreihe mit ganz sparsamem Verbrauch der Luft und scheint dann am Ende noch den vollen Vorrat zu haben. Das geht bei ihm so weit, daß zuletzt hier kein freiwilliges oder unfreiwilliges Abnehmen des

Tones bei ihm hörbar wird; im Gegenteil, manchmal treibt ihn der Vorrat an Luft am Ende der Phrase noch zu einer großen Steigerung, was dann mehr der Betonungsart romanischer Sprachen als der deutschen entspricht. Dabei läßt er jedes kleinste Luftteilchen zu Ton werden und nimmt — um den Sachverhalt verständlich auszudrücken — die „Anschlagstelle" jedes Tones etwas höher als nötig, wodurch ihm nie eine hohe Note zu tief gerät und er sich völlig mühelos in der unbequemsten Lage bewegt. Alle Akzente, auch die maßloser Leidenschaft, gibt er aus voller überlegener Ruhe des Mechanismus, durch die Regelung des Luftstroms; ein Überschreien oder Rauhwerden ist dabei ausgeschlossen. Für sanftere Tonstärken und Gefühlsabschattungen steht ihm ein unvergleichlich leicht ansprechendes Kopfregister zu Gebote, durch dessen Beimischung zur natürlichen Mittelstimme er unter allen Umständen Herr der Tonerzeugung bleibt. Dabei bewahrt ihn eine gesunde Frische und Wärme des Temperaments davor, daß dieses große Können nie den Anstrich akademischer Kühle und Glätte bekommt. Besonders sein José findet in der Totschlagszene Töne erdentsproßter Leidenschaft. Zum Konzertgesang drängt sich Urlus nicht, wenn er sich aber für Oratorium oder Lied verpflichtet, so kann man sicher sein, auch wirklich konzertmäßig ausgearbeitete Leistungen, von blühendem Stimmklang getragen, zu genießen. Er weiß auch ohne die Hilfsmittel der Bühne zu siegen.

SCHWEDEN

In einem vom Standpunkt deutschen Gesanges aus geschriebenen Buche darf sich Schweden sachlich an Holland reihen. Die Durchschnittseigenart beider Völker, aus welcher Ausnahmen ruhmvoll hervorragen, hat nach unserem Maßstab im Gesang leicht etwas unpersönlich Leidenschaftsloses, ja in gesteigerten Fällen etwas an das Einschläfern Gemahnendes. Dafür singen beide Völker, wie auch die uns östlich benachbarten, im allgemeinen reinere Intervalle. Bei

den früher immer wieder gebotenen Gastspielen holländischer und schwedischer unbegleiteter Solisten- und Chorkörperschaften, weiblichen, männlichen und gemischten, trat das zum stillen Kummer des aufmerksamen deutschen Zuhörers stets hervor. Das Land der wunderbaren Fjorde und der vielbegehrten kalten Imbisse, Schweden, darf sich rühmen, der mitteleuropäischen Kunstwelt drei lyrische Bühnensoprane geschenkt zu haben, die in ihrer Kunst höchste Sorgfalt der technischen Leistung mit dem Zauber einer reinen, vornehm gesinnten Persönlichkeit vorbildlich verbinden: Christine Nilsson, Jenny Lind und Sigrid Arnoldson. Daß keine von ihnen eigentlich dramatisch veranlagt war, liegt in ihrem nordischen Volkscharakter begründet; die hohe Ausfeilung des rein Gesanglichen war bedingt durch den Anschluß der drei Persönlichkeiten an die romanische Auffassung des Künstlerberufes. Alle drei waren viel in Deutschland; die ersten beiden wurden dort vergöttert, die dritte mindestens dankbar und anhaltend gefeiert. Jene beiden, erste Größen ihres Fachs, sind von einfachster Herkunft, Christine Nilsson sogar nur das Kind eines schwedischen Bauerndorfes. Von schöner Gestalt und edlen Zügen, strahlte sie mit ihrem ganzen Wesen, ähnlich wie Jenny Lind, einen Hauch reiner seelischer Hoheit aus. Musikalisch sang sie, im Gegensatz zu den meisten weiblichen Größen ihrer Zeit, vollkommen genau, ohne alle Dehnungen und sonstigen „Freiheiten", wie denn äußerste Gewissenhaftigkeit zum Grundzug ihres durchaus harmonischen Künstlertums gehörte. Ihr hoher Sopran, in seinem ganzen Umfang vollkommen ausgeglichen, wie eine weich und rein geblasene Böhm-Flöte, war von empfindungsvollem Klang, einfach und rührend im Ausdruck der Gemütsstimmung. Das dramatisch Bewegte lag auch ihr als echter Schwedin nicht; die Valentine in den Hugenotten stand schon an der Grenze ihrer Natur. Wundervoll war ihr Gretchen, von tiefer Innigkeit des Klanges und der dynamischen Zeichnung in dem unsterblichen Garten-Duett, klanggesättigt voll starkem Gottvertrauen in der großen Linie der C-dur-Stelle im Dom. Sie

galt als die beste Ophelia ihrer Zeit, die, zusammen mit Faures edlem Hamlet, diese Oper Ambroise Thomas' in Paris und Wien lange auf dem Spielplan erhielt. Auch im Konzert war die Lyrik ihr Hauptfach; Beethovens Arie Ah perfido! sang sie klanglich entzückend, doch seelisch ruhig. In einem gewissen Gegensatz zum Goldgehalt ihrer künstlerischen und weiblichen Natur stand die berechnende Geldgebarung. Vielleicht nahm sie sich ein warnendes Beispiel an ihrer Nebenbuhlerin Patti, die infolge eines unvorsichtigen Ehevertrags durch ihren Gatten, den Marquis de Caux, vor und bei der Scheidung Riesensummen verlor. Sehr großzügig bezeigte sich die Nilsson nur bei ihrem Gastspielaufenthalt in Wien in den siebziger Jahren; sie gab kostspielige gastfreie Abendtafel in ihrem Hotel, wo die Rechnung vertragsgemäß zu Lasten der Intendanz ging.

Jenny Lind gehörte zu jenen Naturbegabungen, die lange ohne Tonbildungsunterricht sangen. Als Zögling der Stockholmer Theatertanzschule trat sie schon als Kind in Schauspielrollen auf und wirkte, sobald ihre Stimme zur Not gereift war, in lyrischen Partien: Agathe, Emmeline in des Wiener Hofkapellmeisters Weigl damals beliebter, unmäßig harmloser „Schweizerfamilie"; sie sang die Pamina, selbst Spontinis schwerstilige Vestalin, die Alice im „Robert". Als sich die Folgen dieser Tätigkeit verhängnisvoll zeigten, ging die erst Einundzwanzigjährige zu Garcia nach Paris, der die im Verderb begriffene Stimme völlig neu stellte und, konnte er auch der Mittellage keine große Kraft mehr geben, die Höhe glänzend gestaltete. Nach dieser Kur gelangen ihr auch meisterlich echt italienische Partien, wie Lucia, Sonnambula und auch die an das Heldische streifende Norma. Ihr mitteleuropäischer Ruhm ging von Berlin aus, eben als Norma und als Vielka in Meyerbeers Feldlager in Schlesien (Nordstern). Mendelssohn plante eine Oper für sie nach Shakespeares „Sturm", in welcher sie die ideale Rolle der Miranda, und Staudigl der Ältere den Caliban singen sollte; aber Scribes Textentwürfe fielen nicht zu seiner, auf diesem Gebiet anscheinend gar nicht zu erringenden, Befriedigung

aus. Schon mit dreiundzwanzig Jahren nahm die Lind als Alice im Robert Abschied von der Bühne und lebte dann noch zwei Jahrzehnte dem Konzertgesang. In Liedern und Oratorien, worunter die Sopranpartie in der Schöpfung, Gabriel und Eva, ihre Glanzleistung war, gab sie das Höchste; in dieser hat sie in Wien noch Brahms zum Schwärmen gebracht. Auch manchen Liedern Mendelssohns ersang sie größte Erfolge; ein seelisches Naturereignis war von ihr Tauberts dem heutigen Geschmack zu einfaches „Ich will nun einmal singen!“ zu hören.

Das Edle und Sinnige, Lichte und Keusche ihres Tons und Vortrags war unvergleichlich bestrickend, gleichsam eine Verklärung weiblichen Germanentums. Heine schrieb von ihr: „Sie ist auch eine Deutsche, ebensogut wie ihre pflanzenschläfrigen Schwestern an der Elbe und am Neckar.“ Bei den Londonern, die sie maßlos vergötterten, setzt Heine Ursachen voraus, die mehr im Scheinmoralsport als in dem Musiksinn der Hörer liegen: Großbritannien, meint er, feierte in ihr das singende Magdtum, die gesungene Jungfernschaft. Aber seltsam; sie, künstlerisch die Lauterkeit und Gewissenhaftigkeit selbst, bemerkte gleichwohl nicht den Verfall aller jener Eigenschaften, durch die ihre Stimme einst die Welt entzückte. Im Gegenteil, sie hörte den eigenen Ton mit allen Reizen, den er einst besessen. Die Londoner freilich, mit mehr Pietät als Gehör begabt, feierten sie wie in alten Zeiten; ihren deutschen Verehrern aber bereitete ihr Auftreten in den letzten Jahren ihrer Tätigkeit großen Schmerz.

Bis in die heutigen Tage reicht die Tätigkeit der dritten dieser großen Schwedinnen, Sigrid Arnoldson. Sie war, wie alle vorbildlichen Bühnenkünstler, ganz davon erfüllt, daß nicht nur die Singbereitschaft, sondern die sorgfältigste Pflege des gesamten Körpers und Nervensystems zu ihrer Aufgabe gehörte. Denn solch jugendliche Geschmeidigkeit und elastisch freie Schönheit der Körperbewegung kann bis in die reiferen Jahre hinein nur erhalten werden, wenn das ganze Leben daraufhin eingerichtet wird. Dies ent-

spricht dem sowohl südlichen, romanischen, als auch nordischen Typus des Bühnensängers, den auch d'Andrade jahrzehntelang in Deutschland vertreten hat, leider ohne daß man erhebliches von heilsamen Nachahmungen gehört hätte. Auch stimmlich lebte die Arnoldson nach denselben Grundsätzen echter Kunst, da sonst die herrliche Ausgeglichenheit ihrer Skala unmöglich wäre, ebenso das vollendete Eingesungensein, mit dem sie die Bühne betritt, während bei besten deutschen Sängern der Hörer zuweilen mit Schaudern die langsamen Entschleierungsmanöver des Stimmklangs bei der ersten Nummer einer Partie mit anhören muß. Der Zauber einer ernsten, bedeutenden Persönlichkeit, der von dieser wunderbaren Frau ausgeht, erinnert an die Auffassungen der Athener in der Blütezeit hellenischer Kunst, im 5. Jahrhundert vor Christus, die ihre Gesangsdarsteller in einem eigenen Hause wohnen ließen, unter staatlicher Beaufsichtigung ihrer Lebensweise, Diät, Bewegung und Leibesübung, damit ihr Körper und ihr Organ zur Darstellung göttlicher Helden geeignet bliebe. Und so predigt die Bühnenerscheinung Sigrid Arnoldsons das reisende Evangelium hoher Kunst- und Lebensanschauung, der Anschauung jener Religionen, deren Dienst auch das Streben nach Gesundheit und Schönheit einschloß, das keine verbietet. Vor der nur in den engeren Grenzen edler Weiblichkeit, ja oft eigentlich „Damenhaftigkeit" charakterisierenden darstellenden Ausarbeitung hat die vollendete Gesangsleistung das Übergewicht. Nicht nur, daß alle Lagen ihres Soprans — von Registern kann man in solchem Idealfall kaum reden — wundervoll gegeneinander ausgeglichen sind; ihre ganze Tongebung erscheint in durchaus unverminderter Fülle und Frische auf das Mezzoforte gestellt, von dem aus sie, in ebenso vollendetem Ausgleich des Klanges, die benachbarten Stärkegrade des Forte und Piano abtönt. Mit größtem Genusse hört und sieht man in diesem Sinne ihre Glanzrollen, die Carmen, die sie in der tieferen der beiden Lagen französisch singt, und ihre italienische Rosine, Violetta, Julia, in Gounods herrlich edlem Werk Romeo und Julie.

Wie die Arnoldson, so hat auch der schwedische Bariton John Forsell von der Hofoper in Stockholm seine Gastreisen in Deutschland bis in den Weltkrieg hinein fortgesetzt. Seine Glanzrollen, Don Juan und Rigoletto, überragten das Gewohnte durch die schlanke, geschmeidige Figur, das von prickelndem Leben erfüllte Spiel und eine einheitliche, großlinige Auffassung, deren Einzelheiten von Abend zu Abend in einer erstaunlichen Weise wechselten. Die kernfrische, große und vorbildlich gesunde Stimme verwandte er bei ungemein klangvoller Aussprache eines guten Italienisch mit erlesenem Geschmack, doch ohne sich auch hier, wie sein Rollenbruder d'Andrade, in jeder Phrase auf bestimmte technische Gestaltung festzulegen.

In Deutschland das Interesse für den Lautengesang nach jahrhundertelangem Schlummer wieder angeregt zu haben, ist das Verdienst des Schweden Sven Scholander. Dem Ausdrucksgehalt einiger seiner Vorträge nach hätte er trotz seiner etwas rauhen Naturstimme als Konzertsänger wie andere auftreten können, auf welche Würde er aber keinen Anspruch machte. Er liebte hemdärmelig zwanglosen Verkehr mit dem Publikum so sehr, daß sein Erscheinen und Anreden der Hörer manchmal etwa dem des Festteilnehmers glich, der auf dem Ausflug eines Gesellenvereins bei allgemein vorgerückter Stimmung auf den Tisch steigt, um ein Strophenlied mit allgemeinem Kehrreim anzustimmen. Ein echter Vertreter derben Volkstums, schreckte er auch nicht davor zurück, das Gröhlen eines Betrunkenen oder die Übelkeit der Sonntagsgäste auf schwankendem Vergnügungsdampfer, für Auge und Ohr anschaulichst vorzuführen, doch fand er bei ernsten, z. B. geschichtlichen, Balladenstoffen eine natürliche Größe des Stils, die überraschte. Einem Landsmann hätte man in Deutschland unter diesen Umständen die Berechtigung zur äußeren Konzertform seiner Vorträge versagt und ihn einhellig in das Variété verwiesen. Ein Ausländer aber, noch dazu einer, der bei sich zu Hause, damals noch als beliebter Dilettant, den deutschen Kaiser vergnügt hatte, — da trafen zwei deutsche

Grundeigenschaften zusammen, um ihm alle Wege zu ebnen. So hat er einerseits der eigentlichen Kulturerscheinung auf diesem Gebiet, Robert Kothe, den Weg vorbereitet. Andrerseits arbeitete er, durch sein lange Jahre hindurch gleichzeitiges Auftreten mit diesem Künstler auf die minder hohen Neigungen der Hörer wirkend, dem Verständnis eben jener Bildungsbewegung und ihrer Unterscheidung zwischen edlem altem Volkstum und niedrig Gemeinverständlichem gerade entgegen. Denn nicht wenige fanden, daß bei Scholander, unter Mitwirkung des Hörerkreises „mehr los“ sei.

ENGLAND UND AMERIKA

läßt sich, was die Eigenart der Sänger im Verhältnis zu jener deutschen Sprachtums und Gesangvortrags anlangt, ganz gut zusammen behandeln, und von diesem Gesichtspunkt aus braucht man nicht zu fragen, ob die Heimat des einzelnen Künstlers das Mutterland oder die selbständig gewordene Kolonie ist. Wer beruflich mit Gesangsbeflissenen beiderlei Art zu tun hatte, weiß, daß sie nie wirklich deutsch und auch nie wirklich dramatisch singen lernen. Dazu kommt bei den Amerikanern noch häufig die Unmöglichkeit, sie mit den Vorstellungen irgendwie vertraut zu machen, welche der deutschen Dichtung zugrunde liegen, seien es übersinnliche frei romantischer oder bekenntnismäßig gebundener Art. Vor dem Weltkrieg liebten sie, deutsche Lieder von deutschen Sängern in der Ursprache zu hören, im richtigen Gefühl für das, was durch die Übersetzung in vielen Fällen verloren geht. So gut und wohlgegründet ihre Tongebung meist ausgebildet ist, dank unermüdlicher Geduld und strenger Schulmäßigkeit der Lehrenden und Lernenden, so spielt doch Amerika im ganzen keine weitere Rolle für den Bestand der deutschen Sänger, als daß es unter den besten bei uns aufräumt, manche sogar zum Vertragsbruch verlockt. Sein Gold hat es dahin gebracht, daß dieser Schritt vom Ehrbegriff völlig getrennt worden ist; es wird über die Absicht dazu zwischen Sänger und Opernleitung sogar im

voraus wie über etwas ganz Ordnungsmäßiges verhandelt. Man könnte die Operntheater nach den verschiedenen Stufen ihrer Geldmittel einem System von Fischteichen vergleichen, bei denen die oberste Schicht immer in den nächsten abfließt. Aus den Kräften der kleinen Stadt- und kleinsten Hoftheater, soweit deren Bezüge nicht stark zurückgegangen sind, findet durch Auslese der besten Stimmen eine stetige Abwanderung nach den mittleren statt, von diesen nach den großen städtischen Bühnen mit wettbewerbfähigen Gehältern: Breslau, Köln, Leipzig, Hamburg, etwa noch Charlottenburg und den ehemaligen preußischen Hofbühnen außerhalb Berlins (Hannover, Kassel, Wiesbaden); an ihnen endlich saugen München, Berlin, Wien, und diesen dreien entzieht Amerika durch die Ministereinkommen für wenige Partien ihre stolzesten Größen.

Englische Kräfte spielten früher in der Geschichte der Oper, hauptsächlich durch ihre, gleich jener der Amerikaner, streng solide Technik, vereinzelt eine gewisse Rolle. Sogar bei der Uraufführung von Händels Messias wirkte schon eine der nur ganz vereinzelt vorkommenden englischen Solistinnen, die Mrs. Cibber, mit. Eine treffliche Susanne bei der Uraufführung des Figaro war Nancy Storace, ein guter Basilio der Irländer Kelly, bekannt als Verfasser musikalischer Reiseerinnerungen. Mendelssohn brachte von England die Fräuleins Dolby und Birch ins Gewandhaus mit, die Solistinnen von der Londoner Uraufführung der endgültigen Form des Elias; man fand sie aber in Leipzig zu kühl. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hat der stimmschön und ruhig singende Tenor Ben Davis in Deutschland gefallen, später nicht minder der lyrische Bariton Theodor Harrison mit seiner von a bis fis herauf ausgeglichenen, leicht ansprechenden und trefflich geschulten, aber wenig ausdrucksvollen Stimme; dieselben Vorzüge betätigte der Bassist Frangcon-Davies. Ein temperamentvoller, guter Heldentenor aus Amerika, William Wegener, von schwerer Figur und Stimme, dessen eigentliches Gebiet die Feldherren. Radames, Othello sind, hielt sich vor dem Weltkrieg an besse-

ren deutschen Bühnen; wogegen sich der Dresdener Bassist Leo Rains, der vornehmes Gleichmaß der Tongebung mit vollendeter Undramatik verband, von der Bühne zurückzog.

Die Krone von allem, was je singend zu uns über den Ozean kam, war die Sopranistin Albani, die mit einer flötenartig weichen, reinen und sicheren Tonleiter die volle musikalische und seelische Feinheit des Mozartgesanges verband. Unnachahmlich war der adelige Reiz ihrer Gräfin-Arien aus dem Figaro; dabei eignete ihr höchste Meisterschaft in der Gestaltung des Rezitativs. Natürlich sang sie italienisch und ersparte damit dem Hörer gerade in der großen Arie des zweiten Aktes den ärgerlichen Unsinn der deutschen Übersetzung. Ihr Künstlername stammte von der Stadt ihres ersten Auftretens, Albany, sie studierte in Paris und Mailand bei Duprez und Lamperti und war dramatischer Sopran der Londoner Coventgarden-Oper. Doch war sie auch als Gretchen Gounods und in Oratorienpartien berühmt. Noch am Ende des vorigen Jahrhunderts ließ sie sich mit großem künstlerischen Erfolge hören. Endlich ist der Amerikanerin Minnie Hauk zu gedenken, die bis in die achtziger Jahre, weit über die Blüte ihrer instrumentartigen hohen Stimme und ihrer weiblichen Persönlichkeit hinaus, in Deutschland sogar noch als behäbige Carmen gastete, und der Australierin Nellie Melba, der großen Bühnen-Koloratursängerin, Schülerin von Mathilde Marchesi und lange Zeit Anziehung ersten Ranges aller außerdeutschen Musikgroßstädte.

Auch nach Bayreuth ist unter der allvölkischen Richtung nach Wagners Tode das angelsächsische Element gedrungen. Ich möchte den betreffenden Absatz gern hier einfügen, da er mir in jenen über die Wagnerfestspiele nicht recht zu passen scheint, und, da das Gedächtnis des Papiers für solche nicht eben stark bewegende Eindrücke erheblich treuer ist als das des Kopfes, mir lieber erlauben, ein Vierteljahrhundert alte, im übrigen wie die meiste Zeitungskritik, längst vergessene Aufzeichnungen aus meiner Feder hier einzufügen. Sie betreffen die Bayreutherinnen Lillian Nordica und Marie

Brema, jene auch als Isolde vom Münchener Gastspiel her bekannt.

Die Aufgabe einer Analyse von Frau Nordicas Künstlererscheinung wollen wir uns und dem Leser durch einiges aus persönlicher Erfahrung Geschöpfte über die Naturgeschichte der amerikanischen Sopranistin im allgemeinen erleichtern. Wohlklingende Soprane sind drüben häufig, wozu der günstige Bau des inneren Mundes und der Kiefer wesentlich beiträgt; die Vererbung und Nachahmung einer weichen melodischen Sprechweise, der sich die Frauen vom Kindesalter an bis in spätere Jahre befleißen, erweist sich gleichfalls als fördernder Umstand. Ziemlich früh wird das stimmbegabte junge Mädchen einer der gesanglichen Lehrkräfte übergeben, von welchen nicht, wie in Deutschland, nahezu jede ihr eigenes stimmenmordendes „System" hat; jedermann unterrichtet nach der einzigen natürlichen Stimmbildungsmethode, die es gibt, der italienischen. Zwei bis drei, ja bis zu fünf Jahren lernt das junge Mädchen nun sämtliche Töne der ihrer Stimme zukommenden Skala auf sämtlichen Vokalen mit gesättigtem und weichem Ton in verschiedenen Stärkegraden angeben und perlenklar aneinanderreihen. Damit ist in der Regel das Wesentliche der Ausbildung beendigt. Wollen die Damen nun in Deutschland ihr Glück machen, so kommen sie als rein und wohllautend gestimmte Singinstrumente der angedeuteten Art übers Meer herüber, um sich alles noch Fehlende beibringen zu lassen. Soviel sie nun auch tun, um ihre deutsche Sprachkenntnis zu heben: da sie überall Landsleute finden, und auch die neuen deutschen Bekannten nichts Eiligeres zu tun haben, als Englisch mit ihnen zu reden, so ist jeder Versuch, ihnen den amerikanischen Akzent abzugewöhnen, der schon im Hinblick auf die Bildung der Sprachorgane als hoffnungslos erscheint, vergeblich. Eine zweite Schwierigkeit erwächst beim Studium der deutschen Opernpartien. Die deutsche Romantik, die weltliche und religiöse, läßt sich ihnen nicht erklären, weil infolge des drüben herrschenden praktischen Sinnes und einer anders gearteten religiösen

Empfindung, einfach keine Anknüpfungspunkte dafür da sind, und die Damen, bis sie zu uns kommen, meist nicht mehr in der Jugend stehen, wo man neue Vorstellungsgebiete in sich aufnehmen kann.

Nachdem man sich überzeugt hat, daß sie in diesem Punkte anders sind als unsere deutschen Frauen, die, auch wenn sie nicht kirchlich gesinnt, doch von der Schule her sich über die Vorstellung von übersinnlichen Mächten und die Empfindungen, die man ihnen gegenüber auszudrücken hat, klar sind, so nimmt man den Klavierauszug und versieht die Stellen, wo ein derartiger Ausdruck erfordert wird, mit Vortragszeichen, gewöhnlich mit nicht zu sparsamen Pianos. Dies freut die Amerikanerin aufs innigste, denn dank ihrer naturgemäßen Stimmausbildung klingt dieser Stärkegrad bei ihr am besten, und sie ist sicher, daß sie damit gefällt. Es ist darum schwer, wo nicht unmöglich, ihr abzugewöhnen, daß bei plötzlich eintretendem Piano, gleichviel wodurch es dramatisch veranlaßt ist, ihre Züge einen dem süßen Klang der eigenen Stimme lauschenden beglückten Ausdruck annehmen.

Bei Frau Nordica ist eine gleichmäßige Ansprache, wie die italienische Schulausbildung sie anstrebt, nicht erreicht; der Klang ist in der Mittellage leicht gepreßt, doch keineswegs mit unangenehmer Wirkung, vielmehr voll und metallisch, in der Höhe vollkommen luftig, zwei verschiedene Register ohne Ausgleich. Sobald die musikalische Phrase sich über die Grenze dieser Register bewegt, geht die Einheitlichkeit der Klangwirkung verloren. Dazu ist die Atemgymnastik, ein Hauptaugenmerk der amerikanischen Stimmbildung, nicht ganz auf der Höhe und nötigt vielfach, längere Phrasen zu unterbrechen. Der amerikanische Akzent ist in geringem Maße vorhanden, war aber doch zum Beispiel im dritten Akte so deutlich, daß er das eigentliche Miterleben vollständig störte.

Auch das süße Piano fehlt nicht, nur wird es zu unvermittelt angebracht, in einer der Vortragskunst fremden, rein äußerlichen Weise. Das Spiel war gewandt und geschmeidig

und stellte vorzüglich, vielleicht vollendet, das junge liebende Mädchen von einfachstem seelischen Empfinden dar, wobei nur die Jugendlichkeit der Erscheinung fehlte. Das Verhältnis Elsas aber zum Geliebten als dem „Gottgesandten“, die verzehrende Angst bei dem Gedanken, er könne einst in seine unbekannte überirdische Heimat zurückkehren wollen, und die Verzweiflung, als dies wirklich geschieht, fanden nur leichte Andeutung. Wie es trotz der Einstudierung jeder Bewegung doch unmöglich war, darstellerisch eine deutsche Elsa aus Frau Nordica zu machen, die ihr Volkstum nirgends verriet, zeigte sich in der einen mimischen Bewegung dem Herzog Gottfried gegenüber, welchen diese Elsa mit dem vollen Ausdrucke schwesterlicher Liebe und Gemütlichkeit anlächelte, eine halbe Minute ehe sie vom Schmerz überwältigt entseelt zu Boden sinkt. Die Leistung bot gesanglich und darstellerisch sehr Gutes, so wie es an unseren größeren Provinz- und Hoftheatern sich häufig mit Ehren sehen läßt. Von einer Mustergültigkeit oder Vorbildlichkeit, wie man sie vielleicht von der Bayreuther Elsa erwartet hat, ist schon deshalb nicht die Rede, weil, besonders im ersten Akte, vielfach sehr frei und nicht genau nach Wagners Bezeichnungen gesungen wurde. Jedenfalls läßt uns eine durchschnittliche Kunstleistung, wie wir sie hier gewohnt sind, unvergleichlich lebhafter den Zauber der musikdramatischen Dichtung genießen als ein völkerpsychologisches Experiment, wie wir es vor uns sahen.

Marie Brema, die Ortrud und Kundry von Bayreuth, ist eine künstlerische Persönlichkeit vornehmster Art, die zu erkennen ihre Aussprache des Englischen genügt. All das halb Kind-, halb Katzenhafte, was in dieser Sprache bei Sängerinnen meist so, sagen wir sonderbar, wirkt, ist völlig bei ihr vermieden. Ihr Englisch klingt charaktervoll und edel, wie die Sprache eines Shakespeare, Shelley und Byron klingen soll. Eine völlige Beherrschung des Deutschen, verbunden mit eindringendstem geistigen und gefühlvollen Erfassen des Inhalts trat in dem Schlußgesang aus der Götterdämmerung zutage, ein so völliges Aufgehen der Persönlich-

keit im Ausdruck der Empfindung durch Wort, Ton und Gesichtsausdruck, wie es im Konzertsaal fast unerhört ist. Die Sängerin Brema aber steht in einem wesentlich anderen Lichte da. Wir werden Bewegungen der Gesangsorgane gewahr, die halb unwillkürlich erscheinend, von einer mächtigen Empfindung erregt, aber nicht nur nicht zum Fördern der Tonerzeugung dienen, sondern diese sogar vielfach beeinträchtigen; die Atemzüge sind nie ruhig und tief genug, um die einzelne Phrase mit vollem und auf völlig reiner Höhe sich haltenden Ton zu Ende zu führen. Wo sie tief im vollen Register ausklingen soll, reicht die Kraft des Atems oft nur mehr zu klanglosem Aussprechen, und nur dem Ausdruck der Züge entnehmen wir die künstlerische Absicht zu dem ersteren. Es ist begreiflich, daß man in Bayreuth an leitender Stelle die Werke des Meisters von denen auch öffentlich vertreten sehen möchte, die ihnen geistig am nächsten stehen, aber eine zu weitgehende Verfolgung dieses Standpunktes würde endlich die Tonsetzer selbst, die Textdichter und ihre musikalisch-literarischen Freunde und verständnisvollen Angehörigen als Vermittler ihrer Werke auf die Bühne führen, und das Ende wäre eine Art von technischem Dilettantismus der geistig Befähigtsten. Aber die Menschen mit den ausdauernden Lungen und Stimmbändern, körperlich geeignet, den Kampf mit den riesenhaften Anforderungen des Musikdramas, seinen hochflutenden Wogen der Leidenschaft und der Orchesterbegleitung aufzunehmen, werden nur selten die geistige Feinheit zur selbständigen Durchdringung des Stoffes besitzen, und so wird, grob gesprochen, die Arbeitsteilung zwischen geistdurchdrungener Anleitung und technisch hochentwickelter Ausführung wohl bestehen bleiben müssen.

VOM SONSTIGEN AUSLAND

ist weniger zu sagen. Mit deutschen Schweizern hätte man seinerzeit in Deutschland ein hervorragendes Gesangsquartett zusammenstellen können, bestehend aus Emilie Herzog-

Weltis strahlendem Koloratur-Sopran, der lange Zeit an der Berliner Hofoper glänzte, Maria Philippis ausgeglichenem, wohllautvollem Mezzo, dem man in deutschen Konzertsälen viel begegnete, wegen seiner leichten Höhe besonders für Bach geeignet, dem stimmfrischen Bariton Otto Schwendy; den Tenor hätte vielleicht schon der junge Robert Spörry übernehmen können, der sich in der Folge als Liedersänger zum Bariton wandelte und sich in Berlin im Konzert und Unterricht betätigt. Eine eigenartige Zierde auch des deutschen Konzertsaals war zu Ende des Jahrhunderts Marcella Pregi mit dem wirkungssicheren Gegensatz ihres unschuldig kecken, scharf persönlich geschnittenen Kindergesichts zu ihrer vollendet ausgereiften Ton- und Vortragskunst. Neckische Lieder von Brahms sang sie mit reizender Schelmerei in den hell und sicher angesetzten hohen Soprantönen; auch ihre Lyrik hatte stets anziehende Eigenart. Die Pariser fanden in ihr „das" Gretchen in Berlioz' Faust; für deutschen Geschmack war die Auffassung bei aller fesselnden gesanglichen Gestaltung zu französisch, das heißt spezifisch weiblich, wenn man dies Wort von „Weibchen" ableitet.

Von Künstlern Dänemarks ist der lyrische Tenor der Kopenhagener Hofoper, Wilhelm Herold, als gefeierter Gast der deutschen Bühne zu nennen, mit seiner geschmeidigen Gestalt und starken Gesangskunst ein elementar aufwühlender Pedro im Tiefland, ein Künstler abseits jeder Schablone, unbedenklich naturalistisch auch in der Gesangstechnik, um den Schafhirten aus der Gebirgseinöde lebendig herauszustellen. Wenn er mit Carl Perron als Sebastiano zusammenwirkte, war der herbe Reiz der als Operntext einzigartigen Bauerndichtung kräftig und voll gewahrt. Auch eine beachtenswerte dramatische Liedersängerin, Margarete Petersen, tauchte früher vorübergehend aus dem Lande Hamlets bei uns auf. Die Sterne der Kopenhagener Hofoper um 1920, Tenna Frederiksen und Niels Hansen als lyrischer Sopran und Tenor, leuchten vornehmlich an ihrem Standort.

Es bliebe noch Rußland, das uns wiederholt die wundervollsten Chorvereinigungen, und zuletzt in Baklanoff einen

lebhaftest fesselnden Rigoletto sandte. Er besitzt für diese Partie eine prachtvolle, sehr hohe und jede Ausdrucksbewegung leicht verkörpernde Figur, scharf geschnittene Züge und ein Organ von außerordentlicher Weite und großartiger Schulung, dazu den äußersten Ernst musikdramatischer Auffassung, die ihm alles an Stimmprotzerei Gemahnende unmöglich macht, große Tonentfaltung aber nur auf die einzelnen Momente verlegt, die ihm dafür geeignet scheinen. Im übrigen singt er meist nur mit einem kleineren Teil seiner Kraft. Wo es ihm zur Charakteristik dienlich ist, bringt er stimmliche Effekte von nahezu unerhörter Virtuosität, indem er z. B. einen hohen Ton ganz leise und gedeckt ansetzt, allmählich breiter und offener nimmt und völlig mühelos mit langhingezogener Stetigkeit zu einer Gewalt anschwellen läßt, wie sie den meisten Hörern sicher vorher noch unbekannt war. Mit derselben Meisterschaft führt er auch den Ton, wo es die Stelle erfordert, in ein klingendes, ausdrucksstarkes Piano zurück. Noch größer als dieser glänzende Bariton ist nach allen Schilderungen und Rollenbildern sein Kunstgenosse, der Bassist Schaljapin, ein Künstler von förmlich brutaler Gewalt der Theaterwirkung, dessen überlebensgroße Gestalten aus russischen und italienischen Opern, wie Boitos Mephistopheles, Mussorgskys Iwan, hoffentlich durch die in Rußland stark gesunkene Sängerbezahlung noch einmal auf deutsches Gebiet gedrängt werden. Zwei lyrische Tenöre russischer Herkunft glänzten bis vor kurzem in unserem Musikleben. Zunächst Jadlowker von der Berliner Hofoper, der nach einem Versuch mit dem Tannhäuser zu seinem eigentlichen Fache zurückfand, ein durch geistige Gestaltung weniger hervortretender Sänger von strömendem Wohllaut, weicher Empfindung und ganz famoser leichter Koloratur, auch im Konzertsaal sehr gefallend. Er war der unvergleichliche erste Bacchus in Straußens Ariadne, wo das Unbestimmte, Zuwartende seines Spiels ihm nicht schaden konnte, tonlich aber Wundervolles zutage kam. Auch der hellere Tenor des nach kurzem Glanz früh verstorbenen Felix Senius war von großer Wärme des

Klanggepräges. Die echt lyrisch weiche Art seiner Tonbindung ließ ihn nur ein umgrenztes Gebiet des Konzerttenorfachs ganz beherrschen, hier aber war er Meister. Ein idealer Vertreter des Doctor marianus in Mahlers Achter Sinfonie, ein überzeugter Bachsänger von quellendem Herzensklang der Frömmigkeit. Im Liede lag ihm verträumte Romantik; Beethovens Adelaide gab vollendeter achtzehntes Jahrhundert wieder, als der einfache, bescheidene Künstler es sich wohl selbst träumen ließ.

* * *

Hier mögen sich ohne Rücksicht auf ihr Volkstum Beispiele einiger Ausnahmeerscheinungen gesanglich erfolgreicher Geschwister anschließen. Über die drei Garcia und die Patti wurde an anderer Stelle gesprochen. Unter die Sondervorfälle des Konzertgesangs gehört aus dem Jahre 1780 ein Abend der vier böhmischen Schwestern Podleska zu Leipzig, Marianna, Franziska, Josepha und Thekla, diese beiden, 16- und 17jährig, dort als ständig angestellte Gewandhaus-Sängerinnen maßlos beliebt. Thekla kehrte, in Konzerten gastend, auch später wieder, als Gattin des Prager Hornvirtuosen Batka, Maria als Frau Feska — also mit äußerst musikalisch anmutenden Namen. Frau Batka starb in Leipzig im achtundachtzigsten Lebensjahr. Überboten wurden sie später durch die fünf Schwestern Sessi, alle stimmbegabte Sängerinnen, von denen Anna, spätere Neumann, um 1820 erste Gewandhaussängerin und dann unter Küstner an der dortigen Oper war. Sie sang die Sopranpartie bei der Uraufführung von Friedrich Schneiders damals höchlich bewundertem, heute mehr freundlich anmutenden Oratorium „Das Weltgericht". Auch eine Arie aus Rossinis ganz vergessenem „l'inganno felice" wird von ihr gerühmt. Die singenden Schwestern Grabau traten im Gewandhause gelegentlich zu dreien auf, obgleich von ihnen nur Henriette bedeutend war. Sie war eine Schülerin von Miksch in Dresden, dem Lehrer der Schröder-Devrient. Eine

als Einlage für Cherubinis „Lodoiska“ von Weber geschriebene Szene fand durch sie im Gewandhause begeisterte Aufnahme.

Von berühmten Brüderpaaren sind zu nennen: die Formes, Theodor, der Tenor in Mannheim, und Carl, der Bariton; Jean de Reszke und sein Bruder Eduard, ebenfalls Tenor und Bariton. Auch der lyrische Tenor Antonio d'Andrade, der ältere Bruder des Baritons Francesco, war ein glänzender Sänger und Darsteller, den man in Deutschland zu spät entdeckte. Dann die hochbegabten vier Geschwister Vom Scheidt, (die Sopranistin Selma am Hoftheater in Weimar, dann Gesanglehrerin in Naumburg, zwei Baritone, Julius in Frankfurt, Robert in Charlottenburg, und ein Tenor, der es aber bald vorzog, zum väterlichen Beruf des Gastwirts zurückzukehren).

DEUTSCHE TONMEISTER UND IHRE SÄNGER

Kein Volk hat so viele Propheten gehabt, das heißt große Geister, die es emporheben wollten, als das der Sänger. In der Oper unter anderen: Gluck, den heute vergessenen Spontini, Mozart, Beethoven, Wagner, lauter begeisterte Seher des musikdramatischen Gedankens. Jeder hat seine ganze Persönlichkeit darangesetzt, die geistige Stufe der Sängerschaft zu heben; jedem ist es in einem beschränkten, einzelnen in weitesten Kreisen der Singenden gelungen, und doch zieht es den Durchschnitt wie mit Bleigewichten wieder zur alten Ebene hinab; nur weniges wird, wie bei Wagner, Gemeingut der ganzen Zunft.

Wir lernten Händel als Operndirektor kennen; für die Geistesgeschichte des Sängertums aber ist seine nachfolgende Tätigkeit auf dem Gebiet des Oratoriums weit bedeutungsvoller. Hier sehen wir durch ihn eine merkwürdige zwischenvölkische Erscheinung, die hohe Schule echt deutscher Vergeistigung des Gesanges, die Jahrzehnte hindurch in — London durch seine Riesenpersönlichkeit bestanden hat. Den Stoffkreis beschränkte die damalige Zeit im allgemeinen auf das israelitische und griechische Altertum, aber der große Hallenser verstand es, sich mit Dichtern zu verbinden, welche an Stelle unpersönlicher Typen scharf umrissene Charaktere zeichneten. Und er selbst formte diese, in unabsehbar höherem Maße als irgendeine Zeit vor oder nach ihm in der Geschichte des Oratoriums, zu jener Art musikdramatischer Gestalten, hinter denen bis heute das Verständnis der allermeisten Ausführenden und Empfangenden leider erheblich zurückbleibt. Von den vier Hauptarten der Gesangsstimmen ist es einzig der Tenor, der von einer gewissen Gleichförmigkeit des siegesgewissen, fromm, doch kraftvoll Heldischen nicht immer frei ist. Händels Samson aber ist eine auch musikalisch durchaus individuell gehaltvoll ausgeführte Persönlichkeit, in fast noch höherem Maß sein Belsazar; ja selbst der mit einer einzigen Arie gezeichnete Pharao aus Israel in Ägypten steht in

voller Bestimmtheit der Umrisse vor uns. Unter den Sopran-Charakteren ragen neben anderen Deborah und Galathea, die jungfräulich süße Achsah in „Josua“, unter denen des Altfaches Michah im „Samson“ hervor; für die beiden Grundrichtungen des Basses, edel getragener und grotesk verzierter Gesang, finden sich innerhalb der Samson-Handlung im trauernden Vater Manoah und Harapha, dem ungeschlachten Riesen, bedeutende Beispiele. Unübertrefflich ist unter anderem der dichterische und musikalische Gegensatz zwischen dem arkadischen jungen Paar Acis und Galathea und dem ungeschlacht gewalttätigen Polyphem in dem lieblichen, nach dem genannten Liebespaar benannten Schäferspiel.

Wären nicht überall die ausgeführten, schwer auswendig zu singenden Chöre, so läge die Vermutung nahe, daß Händel im stillen mit der Möglichkeit einer Wiederaufhebung des bischöflichen Verbotes von Bühnenaufführungen biblischer Vorgänge rechnete, eines Verbotes, das ihn schon nach seinem dramatischen Frühwerk Esther auf das Oratorium verwiesen hatte. Uns Heutigen kam jene scharfe Charakterzeichnung der einzelnen Gestalten schon dadurch aus dem Bewußtsein, daß lange Zeit die Begriffe kirchlich und oratorienhaft zugunsten des ersten verwechselt wurden, und daß Chrysander in seinen Händel-Ausgaben, weit entfernt, den künstlerischen Sachverhalt zu ahnen, wahllos Arien einer Rolle in vielleicht ganz gegensätzlich gezeichnete andere beliebig verlegte. Durch seine als irrig nachgewiesene Deutung einer willkürlich ausgezierten Solostimme aus Händels künstlerischer Umgebung hat sich ferner die Annahme verbreitet, als habe auch dieser Meister solches von seiten der Sänger, vorzüglich bei der Wiederholung des ersten Teils einer Arie, geduldet, wodurch der Oratoriengesang unter ihm in das Licht instrumentaler Geläufigkeitsspielerei rückte. In Wirklichkeit setzte Händel allen solchen gewohnten Gelüsten seiner Herren, Damen und Kastraten im Oratorium unerbittlichen Widerstand entgegen.

Anfänglich lagen jene unerschöpflich inhaltreichen Par-

tien fast ganz in den Händen der Opernkräfte. In der deutschen Händelpflege nehmen die 1818 gegründeten Niederrheinischen Musikfeste einen hervorragenden Platz ein, da sie bald vorbildlich für alle mehr als örtlichen Konzertveranstaltungen wurden. Sie wählten als Hauptwerke fast ausschließlich solche von Händel, und da es an Sonderkräften für den Konzertgesang fehlte, arbeiteten sie dabei vielfach mit den ersten deutschen Opernsängern jener Zeit. So gern alles trockene Aufzählen hier vermieden wird, sollen doch die folgenden Daten darüber nicht wegbleiben; sie geben dem Kenner des Gegenstandes eine anreizende Vorstellung von dem Außerordentlichen, was bei diesen Anlässen an Händelaufführungen — nur Deborah wurde ohne besonders berühmte Opernkräfte gesungen — durch die Mitwirkung solcher Prachtstimmen, und dabei zum Teil auch in der geistigen Gestaltung durch hervorragende Persönlichkeiten, geboten wurde. Die bemerkenswertesten Vertretungen waren etwa: Josef Staudigl der Ältere (Wien), Judas Maccabaeus 1840 in Aachen; — Tichatschek (Dresden) und Pischek (Stuttgart), Samson, ebenfalls in Aachen, 1848; — August Kindermann, Leipzig, und Mathilde Graumann, nachmalige Marchesi, 1845, Josua in Düsseldorf; — Sophie Diez, München, Jephta; Köln, 1844; — Theodor Formes, Mannheim, 1851, Judas Maccabaeus in Aachen; — Rosa von Milde, Weimar, und Luise Meyer-Dustmann, Wien, im Messias, Aachen, 1857; diese auch im Salomon, Köln, 1862, Belsazar, Aachen 1864; — Stägemann, Hannover, der mit Julius Stockhausen im Samson das Duo der zwei Bässe sang, Köln 1865; — Harriers-Wippers, Berlin, Caroline Bettelheim, Wien, und Albert Niemann, Berlin, Judas Maccabaeus in Aachen, 1867.

Auch in der späteren Zeit blieben die männlichen Opernkräfte eine wesentliche Stütze für Händels Oratorien. Das letzte Drittel des vorigen Jahrhunderts besaß neben dem in London wohnhaften Georg Henschel, dessen markiger Konzertbariton äußerst koloraturgewandt war, in dem Heldentenor Heinrich Vogl von der Münchener Hofoper den klas-

sischen Händelsänger, dessen Pharao zum Beispiel an stählerner Kraft und Deutlichkeit der Verzierungen nicht zu überbieten war. Die tiefere Anlage seiner Stimme ermöglichte ihm auch einen vorbildlichen, der dichterischen Kraft des Textverfassers völlig nachschaffenden Samson. Für die Frauenstimmen wurde Händel bald eine Sonderaufgabe des Konzertgesangs, da sich die Theaterkünstlerinnen dieser Art von Koloratur des hohen Soprans und Mezzos nicht mehr gewachsen zeigten, und bald schon die Konzertkräfte oft Mühe genug hatten, auch die unerläßliche Vertrautheit mit der Eigenart des Ausdrucks gläubigen Empfindens aufzubringen.

Von Bach war in bezug auf seine Sänger schon im Anfang des Buches die Rede. Bei der Ausgrabung der Matthäuspassion durch Mendelssohn mit dem Chor der Berliner Singakademie, 1829, sang Stümer nach Mendelssohns Anweisung den Evangelisten streng nur erzählend, die Arien des Tenorsolisten aber mit dem Anteil lebendigster Empfindung; Eduard Devrient von der Berliner Hofoper war ein Christus von größter Weihe; der Tenor Bader vertrat aus Begeisterung für das Werk die tief geschriebenen Partien des Petrus und Pilatus. Den Sopran sang die Milder, von der an anderer Stelle noch die Rede ist, Fräulein von Schätzler den Alt. Von den zahllosen späteren Evangelisten war, infolge der großen geistigen Anspannung, mit der jeder an diese Partie herantritt, kaum je einer wirklich schlecht. Unter ihnen nimmt wieder der Münchener Heinrich Vogl den Ehrenplatz ein; er sang die Partie im Konzertsaal nicht bei den übrigen Solisten, sondern oben neben der Orgel stehend, über das ganze Orchester weg. Sein Nachfolger wurde der lyrische Tenor der Münchener Hofoper, Dr. Raoul Walter, der nicht die einzigartige Standbildlichkeit Vogls erreichte, aber doch in stimmlicher Ausarbeitung Außerordentliches bot. Die weihevollsten Vertreter des Christus waren damals Julius Stockhausen und nach ihm Eugen Gura, die großartigste Sängerin der Altpartie Amalie Joachim. Heute ist die Zahl der wirklichen Bachsänger wie der echten Vertreter

unserer großen Kirchenmusikwerke überhaupt so klein, daß die feinhörigere Berliner Kritik bei den Musteraufführungen des Siegfried Ochsschen Vereins fast jedesmal bemerkt: die Solisten standen nicht auf gleicher Höhe mit der Chorleistung. An erster Stelle findet man dort den Baßbariton Raatz-Brockmann, der besonders für die wunderherrlichen Gesänge von Todessehnsucht, vom Glück, der Welt Ade zu sagen, in denen Bachs Kantaten einzig sind, Bedeutendes in Ausdruck und Technik leistet. Der gewandteste Tenor für die unmenschlich schweren Kantaten-Partien dürfte der Deutsch-Amerikaner Georg Walter in Berlin sein, den freilich der Russe Felix Senius und andere an Innerlichkeit überboten. Ehre legte bei Ochs neuerdings neben dem unübertrefflichen Chor das Berliner Soloquartett Birgitt Engell, Ida Hart zur Nieden, Walter und Heß van der Wyk ein.

Der Geist Glucks, dieses stilbewußtesten, stilreinsten aller Meister des dramatischen Gesanges, ist unter Musikern noch heute lebendig; gerne erinnert man sich der Künstler, von deren Lippen alle diese in der Art ihrer Dramatik nie erreichten Wunderwerke zuerst erklangen. So die Klagen des Orpheus am Grabe und in der Unterwelt, Iphigeniens hoheitsvolles Gebet: O du, die mir einst Hilfe gab, des Pylades wonnig strömende Arie: Vereint in der Kindheit Tagen, Alkestens großartiger Anruf: Götter der ewigen Nacht!; der gewaltige Ausbruch von Orests Verzweiflung: Ihr, die ihr mich verfolgt! oder Agamemnons die Aulidische Iphigénie ergreifend einleitendes: Diana, dein Erzürnen! — Die Gluckschen Uraufführungen bilden ein Ruhmesblatt der Sängergeschichte. Alle ersten Vertreter seiner Hauptrollen standen darin vor völlig neuen geistigen Aufgaben, die nur unter Verzicht auf jede Virtuoseneitelkeit, durch unbedingte Hingabe an den gewaltigen Kunstwillen des Meisters zu lösen waren. Kaum für eine einzige jener Partien fand er die für soviel neue Eigenart vorgebildete Kraft. Äußerliche Vereinfachung und die ungeahnt starke Innerlichkeit seines Gesangsstils erforderten völliges Umlernen; außerdem strebte ein maßloses Hetzen von allen Seiten, auch die Willigen

seinem Einfluß zu entziehen. Der erste in seiner Gefolgschaft war sein nachmaliger Freund, der berühmte italienische Kastrat Guadagni an der Wiener Hofoper als Ursänger des Orpheus. Um so höher ist dies anzuerkennen, als dieser Künstler selbst tonsetzerische Fähigkeiten besessen haben muß. Sonst hätten Gegner Glucks kaum die Erfindung verbreiten können, er habe zur Bedingung gemacht, sich die Arien seiner Partie selbst zu schreiben. Eurydike war Frau Bianchi, Amor Frau Glebero-Clavarau. Später wurde die Oper in Wien deutsch gegeben mit dem auch bei Mozart noch zu erwähnenden Tenor Adamberger als erstem Orpheus. Für Paris nämlich, um dies vorwegzunehmen, hatte Gluck die Altpartie des Orpheus für den dicken Tenor Legros ganz umschreiben müssen; der zeigte sich dafür erkenntlich durch vollständiges Aufgeben seiner sonst hervortretenden Untugenden und ergriff mit seinem empfindungsvollen Gesang aufs tiefste.

Frau Bernasconi, eine geborene Wienerin, die erste deutsch singende Eurydike, war auch die erste Alkeste; sie hatte bis dahin nur heitere Rollen an der Wiener Oper vertreten, und der Sprung ins Hochdramatische glückte ihr glänzend; man rühmte besonders die ausdrucksvolle Plastik ihrer streng der Musik entsprechenden Bewegungen. Ihr Admet, Tibaldi, gehörte zu jenen Künstlern, die, durch Abnahme ihrer Höhe an die Hinfälligkeit bloß stimmlicher Wirkungen gemahnt, sich von der Stunde dieser Selbsterkenntnis an stetig verinnerlichen und Wortvortrag, Bewegung, Mienenspiel erst mit Erfolg auszuarbeiten beginnen. Auch seine Leistung wird als hinreißend geschildert. Die unerhörten Ausdrucksanforderungen der Admet-Rolle wurden zu einer förmlichen künstlerischen Neugeburt für ihn. In Paris wiederholte sich nahezu der Fall betreffs der Alkesten-Partie, daß nämlich keine schon bewährte erste Sängerin für die hohen dramatischen Ansprüche genügend erschien; auch dort mußte Gluck erst ein Talent für diese Aufgabe neu entdecken, und zwar in Rosalie Levasseur, bis dahin einer zweiten Sängerin (Soubrette). Sie war dann

auch seine erste Tauridische Iphigenie und zeichnete sich als solche aus, überanstrengte aber bald ihre Stimme durch dieses Hinaufschrauben ins Hochdramatische. Anders lagen die Dinge bei der ersten Iphigenie in Aulis, Fräulein Arnauld. Über die technische und geistige Eigenart ihres Gesanges sind wir dadurch unterrichtet, daß Gluck die Partie genau dieser entsprechend geschrieben hat, sie muß also nach allen Richtungen hin auf sehr hoher Stufe gestanden haben. Schöne Figur und ausgearbeitete Deklamation unterstützten ihren Gesangsvortrag. Sie allein rettete künstlerisch die Pariser Uraufführung; der erwähnte dicke Tenor Legros brüllte den Achilles; Larivee schien der vornehm gefühlvollen Agamemnon-Figur anfangs noch nicht gewachsen; die Klytämnestra der Duplan war stimmlich nicht rein und allzu schwerfällig. Nur allmählich konnten sich die beiden Vertreter der Männerpartien dem Geist ihrer Rollen anpassen, die sie später vorzüglich vertraten. Auch der Tauridischen Iphigenie halfen sie als Pylades und Orest, nun schon mit Glucks Anforderungen vertraut, einen großen Sieg erringen. Im Gegensatz zu dem Ernst ihrer Aufgaben stand die bürgerliche Lebensweise der ersten Sänger an der Pariser Großen Oper zu jener Gluckschen Glanzzeit. Abenteuerliche Ausschweifungen in Trunk und Liebe verlauteten von den meisten. Eine Virtuosin in beiden war die schwarze, untersetzte Venetianerin Brigitta Georgi; auch die Arnould lebte sehr exzentrisch; der Tenor Dusmenil trank; die Le Feli, die Mozart in Paris noch besuchte, hatte Kinder dreier Väter von sehr verschiedenem Äußeren, und „mit Grazie“ so fort.

Von späteren Glucksängern sind in erster Linie alle die großen Altistinnen zu nennen bis zur Joachim, Schumann-Heinck, Huhn, Metzger-Froitzheim, Matzenauer. Im Konzertsaal war der Wiener Tenor Gustav Walter ein hervorragender lyrischer Vertreter der Orpheuspartie. Die erste Glanzzeit der Münchener Hofoper besaß in Vogl einen wundervollen Pylades, mit Reichmann als Orest, dieser überdies ein schwermutvoller Agamemnon von erstem Rang. Die

große Arie der Alkeste „Götter ewiger Nacht", inhaltlich das gewaltige Vorbild der Fidelio-Arie, blieb bis heute ein Vorzugsstück der deutschen und französischen Mezzosoprane.

Die Ursänger in Haydns unsterblichen Werken, Schöpfung und Jahreszeiten, in Wien 1799 und 1801 waren: der Bassist Saal und seine Tochter, von der die Leipziger Allgemeine Musikzeitung bei diesem Anlasse schreibt: besonders wurde die große Fertigkeit, Präzision und Reinheit der Demoiselle Saal bewundert; ferner der Tenor Professor Breitmayr. In der Schöpfung begleitete Salieri am Flügel die Rezitative; Haydn dirigierte mit hinreißendem Mienenspiel. Die genannte Zeitung bemerkt dazu: es wäre zu wünschen, daß dieses Werk nie durch eine mittelmäßige Exekution entstellt würde. Leipzig brachte die „Schöpfung" 1800 in der Universitätskirche mit 150 Mann im Orchester: „zum Besten des Instituts für veraltete (sic) Musiker und deren Witwen"; Paris am Weihnachtsabend des gleichen Jahrs im Beisein Bonapartes mit Mad. Walbone und dem Tenor Garat, dessen sanfter und weicher Art zu singen am besten die Arie lag: „Mit Würd' und Hoheit angetan" (L. A. M. Z. S. 513, was im Inhalt dort übersehen ist). Unglaublicherweise blieb auf Veranlassung des Wiener Cembalisten Steibelt das große Duo zwischen Adam und Eva aus.

Von den Ursängern Mozarts ist das Gedächtnis noch vielfach sehr lebendig. Was zunächst die Wiener Kräfte in der ersten, heute noch gegebenen deutschen Oper Mozarts, der Entführung, betrifft, so gibt uns von der Ausdrucksfähigkeit des lyrischen Tenors Adamberger wie von der edlen Durchbildung seiner Gesangstechnik die von Mozart für ihn geschriebene Partie des Belmonte ein vollständiges und wahrlich sehr hohes Bild. Ebenso von der fabelhaften Geläufigkeit des Bassisten Fischer die Koloraturcharge des Osmin. Ein Zeitgenosse berichtet von diesem Künstler, daß seine Naturtonleiter in gleichmäßigem Wohlklang, wie jene der großen Bässe der früheren Zeit, vom großen D bis zum hohen Tenor-a, also durch zwei Oktaven und eine Quinte ging. Ein Schüler Anton Raaffs, des ersten da-

maligen Tenoristen Deutschlands, hatte er dessen noble Kunstfertigkeit bis in die äußerste Tiefe übertragen. Ebenso lassen sich das gesangliche und seelische Wesen der Cavalieri und der seconda donna Teyber aus den Partien Konstanzens und Blondchens bis ins einzelnste erschließen.

Über Fischers Lehrer Raaff beiläufig noch einiges . . . Unweit Bonn geboren, ein Schüler Bernacchis in Bologna, wirkte er in Lissabon, Madrid, Neapel, zuletzt in Mannheim, wo ihn Mozart mit sehr gemischten Gefühlen schon als halbe Ruine hörte. Er war einer der letzten Sänger in Deutschland, welche außer ihrer rein nachschaffenden Kunst auch unvorbereitet mit höchster Gewandtheit Verzierungen anbrachten und Kadenzen einlegten. Dabei war er aber gewohnt, so gut wie gar nicht zu spielen. Mozart nannte seinen Idomeneo bei der Münchener Uraufführung eine Statue; das stumme Spiel vermißte er so sehr bei ihm, daß er äußerte, sobald er nicht singe, stehe er da wie ein Junge, der soeben — —. Mozart war dies um so schmerzlicher, als er ja seine Sänger zunächst vom dramatischen Standpunkt beurteilte und einem tüchtigen Darsteller selbst mittelmäßigen Gesang zugute hielt. Den Jüngling Jadamantes gab damals der Kastrat del Prato als ersten nur halb geglückten Versuch. Während der Einstudierung dieser Oper in München hörte Mozart bei einem Konzert bei Hofe auch die oben erwähnte berühmte Mara und machte sich brieflich über ihr ungebildetes Benehmen lustig.

Manches gelang ganz gewiß bei den Uraufführungen Mozartscher Werke so gut, wie man es heute nur in Ausnahmefällen an deutschen Bühnen hört und sieht. Erster Figaro war in Wien der Baßbuffo Benucci; den Grafen gab Steffano Mandini, ein trefflicher, auch humoristischer Darsteller, der infolgedessen die Motive des geprellten Verliebten sicher zu größerer Wirkung brachte als heute die meisten Heldenbaritone, denen man die Rolle allzuoft anvertraut. Auch der Basilio war ein mimisch vorzüglicher Komiker, dabei guter Tenorsänger, der oben schon erwähnte Irländer Kelly. Nancy Storace als Susanne, technisch und fein-

geistig auf das höchste ausgebildet, hatte Sinnlichkeit und tiefere Empfindung, Schelmerei und dramatisches Blut. Die Laschi (sprich Laski) sang die Gräfin, die Bussani den Cherubin, wobei sich gerade der Mezzosopranchārakter der Stimme als äußerst passend erwies; ging doch die Rolle erst später an die Soubrette über. In München sang vor Emilie Herzog sogar die Hochdramatische, Therese Vogl, den verliebten Pagen.

In der Prager Uraufführung des Don Juan gab den Titelhelden der 22jährige Bassi, woher sich lange die Gewohnheit erhielt, die Partie ganz jugendlich zu spielen. Donna Anna war die Saporiti, ein sanftes, jugendliches Wesen, wie es in dieser Rolle am besten ist, denn in erster Linie ist es der große Schrecken, der in ihrer Arie zum Ausdruck kommt. Die handelnde dramatische Persönlichkeit der Oper ist Elvira, die durch Katarina Micelli vertreten war, den Leporello gab zuerst Sonziani, ein guter Schauspieler, den Komtur Lolli, der dazwischen auch den Masetto übernehmen mußte. Ging doch auch später der klarste Gesamteindruck von Don-Juan-Vorstellungen aus, in denen die Dramatische die Elvira sang, wie in München Therese Vogl. Eine allzu lyrische Elvira hat gar oft, da ja auch die Donna Anna lyrisch endigt, dem Ganzen zu weiche Umrisse gegeben. Von Baglioni als Oktavio verlautet weniger. Die Zerline sang Therese Bondini, sie ist dadurch bekannt geworden, daß Mozart — ausnahmsweise kein erfundenes Geschichtchen — bei dem berühmten Schrei im 1. Finale, den sie ihm zu zahm und unnatürlich ausstieß, in der Probe hinter die Kulissen eilte und sie so anfaßte, wie es nach seiner Vorstellung der unbedenkliche Verführer Don Juan bei Zerline tat. Der daraufhin erfolgende Schrei der fassungslos Erschrockenen war dann sehr echt und befriedigte Mozart. In der ersten „Zauberflöte" sang den Tamino Benedikt Schack, die Pamina Anna Gottlieb, die Königin Josepha Hofer, Mozarts Schwägerin, den Sarastro Franz Gesl. Schikaneder, der heute noch von vielen lächerlich unverstandene Dichter — Nachplappern ist dabei beliebter als

denkendes Selbstlesen — des hochwertigen Stückes, gab den Papageno, den Monostatos Nonseul, ein guter Schauspieler der Wiener Hofburg. Auch er muß also die meisten heutigen, so oft puppentheaterhaft spielenden Vertreter der Partie übertroffen haben.

Im Konzert ist als gesangliche Vertreterin Mozarts auch seine in dieser Eigenschaft wenig bekannte Witwe zu nennen. Nach kurzer, lustiger Mädchenzeit als Konstanze Weber hatte sie in ihrer innerlich und äußerlich zerrütteten neunjährigen Ehe, beständig das letzte Kind pflegend und das nächste der sieben erwartend, das Singen wohl ziemlich verlernt. Bei Mozarts frühem Tode mit den zwei lebenden Kindern mittellos dastehend, ging sie mit dem mehrfachen Verkauf des nachgelassenen Requiems dicht an dem Strafgesetz vorbei. Sie führte das Werk zusammen mit ihrer Schwester Aloysia Lange als Solistin auch 1795 im Leipziger Gewandhause ein. Sechs Jahre vorher hatte dort Mozart selbst noch in einem eigenen, leider recht schlecht besuchten Konzert mit der Prager Mezzosopranistin Duschek gespielt, unter anderem in der für sie geschriebenen Szene mit obligatem Klavier und Orchester.

Obgleich Beethoven, der größte Meister des Instrumentalen, noch heute für stimmfeindlich gilt, hat er doch den verschiedenen Gesangsfächern in seiner Oper Fidelio allererste Nummern geschenkt. Der Heroine in deren großer Szene die innerlichste all ihrer Arien, der Soubrette mit „O wär' ich schon mit ihm vereint" die herrlichste, dem Heldenbariton mit „Ha, welch ein Augenblick!" die glühendste. Ferner gab er dem lyrischen Tenor den unvergleichlichen Liederzyklus „An die ferne Geliebte", der Altistin die grenzenlos dankbaren Lieder: In questa tomba und An die Hoffnung. Von Bedeutung im ersten Fidelio, 1805 noch „Leonore" genannt, war einzig die zwanzigjährige, doch schon ziemlich volle und mit großer Stimme begabte Anna Milder, die später als Milder-Hauptmann berühmte Berliner erste Sängerin, für welche die Leonoren-Partie geschrieben ist, deren große und ausdrucksvolle Stimme aber mit den

Figuren der Arie nur mühsam und widerwillig zurechtkam. Die Marcelline, Luise Müller, spielte allerliebst und sang gut. Um die Männerrollen aber stand es höchstens mittelmäßig. Der Florestan, Demme, schädigte den Eindruck durch Zutiefsingen; Sebastian Meyer, der Gegenschwager Mozarts, als Pizarro hatte Mühe, seine Noten zu treffen; nicht minder der unmusikalische Jaquino, Caché, ein gewandter Schauspieler; Rothe als Rokko scheint ganz belanglos gewesen zu sein. Sein besserer Stimmgenosse Weinkopf sang nur den Minister. Zu ihrer vollen Bedeutung kam die Leonoren-Partie erst vom Jahre 1822 ab durch Wilhelmine Schröder-Devrient, die Tochter des ersten deutschen Don Juan Friedrich Schröder, deren Spiel den bereits ertaubten Tonsetzer selbst aufs höchste begeisterte. Auch Richard Wagner sah diese Leistung, noch nicht zehn Jahre später, bei einem Dresdener Gastspiel der großen Musiktragödin; ihr Fidelio wurde mitbestimmend für seine ganze Auffassung vom musikalischen Drama. Sie war es auch, die dem greisen Goethe seinen Erlkönig vorsingen durfte.

Die Sänger des Soloquartetts in dem geschichtlich gewordenen Kompositions-Abend Beethovens mit den Uraufführungen der Neunten Sinfonie und dreier Sätze der Missa solemnis waren stimmbegabte junge Leute, die mit großer Bangigkeit an ihre Aufgaben gingen und erst später berühmt wurden. Die heute noch gefürchtete Sopranpartie sang Henriette („Jette“) Sontag. Im selben Jahre kam sie an die Leipziger Oper, wurde dort sehr gefeiert und war in der Folge im Königstädter Theater in Berlin, in Paris und — Mexiko als Bühnensängerin angestellt. Den Alt vertrat Karoline Unger, die nach der Aufführung den tauben Meister bei der Schulter gegen die beifallstobende Menge gekehrt haben soll, damit er deren Begeisterung wenigstens sehe. Schülerin von Mozarts Schwägerin Aloysia Lange und Schuberts Freund Johann Michael Vogl, wandte sie sich in der Folge als Carlotta Ungher-Sabatier ganz der italienischen Oper zu und ward als Vertreterin von Donizetti, Bellini, Mercadante an italienischen Bühnen sehr gefeiert. In aller

Mund war sie vorher schon als Freundin Lenaus, in dessen beginnendem geistigen Verfall das von seiner Seite leidenschaftliche Verhältnis eine verhängnisvolle Rolle spielte. Die letzten 35 Jahre ihres Lebens verbrachte sie ohne zu singen und wurde die Ziehmutter der gefeierten Konzert-Koloratursängerin Anna Regan, späteren Gattin des Gesangspädagogen Schimon. Sie starb erst 1877. Tenor in jenem Quartett der Neunten war Haizinger, der sein unerhört unbequemes Solo glatt bewältigte. Er überlebte Beethoven um 42 Jahre und starb erst 1869. Preisinger, dem Bassisten, fehlte gleich im Anfang des Rezitativs „O Freude!" das hohe Fis, das der Meister ihm streichen mußte. — Zu den herrlichsten Beethoven-Liedervorträgen, die man hören konnte, gehörten später Anton Schotts und Heinrich Vogls „Liederkreis", wobei jener mehr Feuer, dieser mehr Innigkeit entfaltete, die auch der Anfang seines „Bußlieds" mit höchstem Ernst der Reue und Zerknirschung durchdrang. In der „Adelaide" kam ihm später Felix Senius durch den weichen Schmelz der Stimme noch zuvor.

Mit dem Namen Schumanns schon durch die Widmung des unsterblichen Liedes: Du meine Seele, du mein Herz für immer verbunden, bleibt jener von Livia Gerhard, nachmals Frege, Schülerin von Pohlenz in Leipzig. Sie betrat, noch nicht fünfzehnjährig, die dortige Bühne als lyrischer Sopran. Außer Schumann hat auch Mendelssohn eine Reihe von Liedern für sie geschrieben, jener das Heft Opus 36, dieser sein Opus 57. Die noch immer anziehende Greisin in ihrem vornehmen Hause am Augustusplatz in Leipzig und ihrem nahen Rittersitz Abtnaundorf als fesselnde Erscheinung und Persönlichkeit der Mittelpunkt erster Kreise, lebte bis 1891. Sie sang bei einer Privataufführung im Hause ihres Gatten zuerst mit Orchester die Sopranpartie im Lorelei-Finale, dessen hochdramatischer Gehalt in den folgenden Jahren durch Elly Bürde-Ney der Musikwelt offenbar wurde. Die Peri vertrat sie bei der Uraufführung im Gewandhause, 1843, mit Henriette Grabau und August Kindermann. Dieser, damals am Stadttheater

angestellt, sang dort auch bei der Uraufführung der ersten Walpurgisnacht in ihrer endgültigen Form. Die Grabau hob die kleine, aber herrliche Altpartie im Paulus beim Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf aus der Taufe und sang diese auch bei der Erstaufführung im Gewandhause.

Auch sonst waren die ersten Künstler, die in den vierziger Jahren, der großen Zeit Leipzigs als Musikstadt, für die genannten beiden romantischen Tonsetzer eintraten, zuweilen die gleichen. Mendelssohns Lieder sangen in den Gewandhauskonzerten unter anderen: Wilhelmine Schröder-Devrient, deren „Suleika“ und „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ besonders starke Wirkung erzielten; Jenny Lind, die mit dem herrlichen „Auf Flügeln des Gesanges“ und „Leise zieht“ Bewunderung erregte. Ferner Elise Vogel, nachmals Polko, und die damals sehr bekannte Franziska Schwarzbach, die bei der ersten deutschen Konzertaufführung der Musik zum Sommernachtstraum die Soli sangen. Die Schwarzbach war auch das erste Gretchen bei der Dresdner Uraufführung des dritten Teils der Faustszene, dem künstlerischen Kern des Werkes, durch den Schumannschen Chorverein; Mitterwurzer sang mit ihr den Faust, während bei der ersten Gesamtaufführung der drei Teile im Gürzenich zu Köln, 1862, Stockhausen die Partie vertrat.

Als erster Sänger von Schuberts Müllerliedern und Winterreise ist sein Freund, der ehemalige Bariton an der Wiener Hofoper Johann Michael Vogl bekannt geworden. Vogl galt in Wien nicht als eigentlicher Kunstsänger; seine Stärke bestand in der unwiderstehlichen Wärme und Herzlichkeit des Vortrags. In merkwürdiger, aber wirkungsvoller Art pflegte er einzelne hohe Töne gelegentlich auch im Kopfregister zu nehmen, wodurch der Umfang seiner Stimme so ungewöhnlich wurde. Schuberts zu Unrecht vergessenes Oratorium Lazarus kam erst 1863 in Wien zur Uraufführung mit den Riesenstimmen von Maria Wilt und Karl Mayerhofer als erstem Sopran und Baß unter den sechs Solisten. Das herrliche Sopransolo in Mirjams Siegesgesang vertrat

zuerst ein Tenor(!), Titze, in Wien, 1829. An Spohr endlich erinnert die liebliche Sopranistin Rosa Alberghi, von welcher der Meister in seinen Bekenntnissen erzählt, an Weber Karoline Brandt, in Frankfurt die reizende erste Silvana, nachmals seine Gattin.

Weber fand für die Berliner Uraufführung seines Freischütz eine Besetzung vor, wie sie auch heute nur wenige Theater aufweisen. Caroline Seidler war eine bildhübsche, unsentimentale, musikalisch tadellose Agathe, die Soubrette Johanna Eunika ein gehalt- und lebensvolles Ännchen. Der schon als Evangelist genannte, auch als Florestan gerühmte Carl Stümer lieh sein schönes, weiches Organ dem Max. Den Kaspar gab Heinrich Blume, ein ernsthafter Bassist von vorzüglichen Darstellergaben und einer Stimmbegabung, die ihm später auch einen bedeutenden Lysiart in der Euryanthe ermöglichte.

Der im Instrumentalen so lange als spröde geltende Brahms hat den Sängern aller vier Stimmen eine Fülle herrlichster Lieder geschenkt, was die Tenöre zu wenig beachten. Zum Beispiel: Silbermond mit bleichen Strahlen! und: Ihr wunderschönen Augenblicke! hört man kaum je von ihnen. Für alle Mezzosoprane ist der höchste Prüfstein seit bald einem halben Jahrhundert seine herrliche Rhapsodie mit Männerchor und Orchester, die von a bis fis² lauter glänzende Töne verlangt und diesen Umfang selbst im jähen Sprunge durchmißt. Unter den vielen seien genannt: die Schefzsky von der Münchener Hofoper, welche das Werk, als einziges von Brahms, das dort unmittelbar ansprach, im Konzertsaal den Münchenern bekannt machte, von Konzertsängerinnen Hermine Spies, deren orgelartigen, reichlich dunkel ansprechenden und vokalisierenden Alt er dem Mezzo von Amalie Joachim womöglich noch vorzog, und Maria Philippi. Für Bariton schuf Brahms unter vielen anderen vorzugsweise den klanglich wundersamen Nachtwandler, einst ein Vorzugsstück Hermann Gausches, für Baß den Verrat und die Vier ernsten Gesänge, wohl das geistig größte geistliche Singestück der letzten Jahrzehnte.

Im Vortrag beider Werke war lange Zeit Karl Mayer vorbildlich. Die Ernsten Gesänge aber von Felix von Kraus zu hören, ist ein Gottesdienst unvergleichlicher Art. Leider vergreifen sich auch höhere Mezzosoprane daran, die wohl nur in den seltensten Fällen die Herbe der Stimmung treffen.

Carl Löwe geht es bei uns wie so vielen Meistern, daß nämlich nur ein kleiner Teil der Werke seine abgestempelte Beliebtheit bis zum Überdruß erprobt, während der größere brach liegt, wie man denn, trotz völligen Mangels auf diesem Gebiet, auch seine beiden famosen Oratorien für unbegleiteten Männerchor, Die Jünger von Ephesus und Die eherne Schlange, in weitesten Kreisen nicht kennt. In der Ballade aber nimmt Löwe die erste Stelle ein, obgleich seine tonsetzerische Ausbildung keine streng fachgemäße und sein Schaffen im einzelnen durch die Fronarbeit einer dreifachen Stellung gedrückt war. Die Fülle seiner Leistungen und die zahlreichen entschieden genialen Eingebungen mitten unter naiven Flachheiten lassen es begreifen. Um so mehr, wenn man bedenkt, daß Beethoven, der doch dazu vorbestimmt scheint, die erzählende Art nicht gepflegt hat, ebensowenig Mozart, während Schubert ihr nur wenige ganz gelungene Stücke widmete und die guten späteren von Brahms („Der Verrath“), Plüddemann, Hugo Brückler, Hans Hermann an Zahl sehr zurücktreten. So kommt es, daß erzählender (epischer) Sänger und Löwe-Sänger der gleiche Begriff wurde. In diesem Sonderfach wird die etwa fehlende Schönheit der Stimme kaum vermißt, da lyrische Ausführungen, wie im „Noeck“ zu den Seltenheiten zählen. Ja, großer lyrischer Reiz des Klanges ist der Sachlichkeit der Erzählung zuweilen eher hinderlich, ebenso der dramatische Klang, zum Beispiel der Heldentenorhöhe. Die eigentliche Balladen-, die Löwe-Stimme ist deshalb der Bariton, und zwar jener mit leichter Höhe und Tiefe, wie ihn Löwe, der in jüngeren Jahren auch gelegentlich als sein eigener, mit keinem System beschwerter Sänger auftrat, selbst besaß.

Natürlich ist andrerseits Klangschönheit kein Hindernis für Größe im Löwe-Vortrag, sobald sie in den Dienst der

Charakteristik tritt, und so konnte Eugen Gura mit Recht als der erste aller Löwe-Sänger gelten. Bei einem Münchener Künstlerfeste entdeckte man die Stimme des jungen Akademieschülers, eines Deutsch-Böhmen, der in Wien schon die Malschule zurückgelegt hatte. Kurze Zeit darauf war er, nach dem Probe-Auftreten als Graf Liebenau im Waffenschmied, Mitglied der Münchener Hofoper, an welche er sechzehn Jahre später zurückkehrte, um die Zeit seiner weitesten Berühmtheit dort zu verbringen. Sie beruhte in erster Linie auf seinem Löwe-Vortrag, obgleich er auch auf der Bühne Hervorragendes bot. Doch fehlte der Stimme eben zur Zeit seiner Blüte im Konzertsaal die volle metallische Wucht für Heldenrollen großen Stils. Die unwiderstehliche männlich-reife Schönheit des gebräunten Gesichts, die wunderbaren Registerwechsel, mit nach Bedarf recht eigentlich süßen Tönen in der Höhe, neben dem echten, markigen Baßbaritonklang in Mittellage und Tiefe, die außerordentliche Kunst der Sprachbehandlung und der Stimmungswiedergabe, das waren alles Dinge, die nur im Konzertsaal ganz zur Geltung kamen.

Zu Löwe kam Gura auf folgende Weise: Im Oktober des Jahres 1870 sang er im Leipziger Gewandhause bei einem Konzert zum Besten heimgekehrter Verwundeter die Arie des Lysiart, dann auf Reineckes Rat Löwes „Heinrich den Vogler“, mit der Verszeile „'s ist Deutschen Reiches Will'!“, zu dessen jubelndem Erfolg die Zeitstimmung das ihre beitrug. Dadurch wurde der Sänger erst richtig auf den ihm wie den meisten sonst unbekannten Löwe aufmerksam und entdeckte dann in Klemms Musikhandlung noch unter anderem Erlkönig, Zauberlehrling, Edward, Herr Oluf. Letztere beiden brachte er ins Gewandhaus, und machte mit Reineckes Begleitung die Leipziger auch bald mit Archibald Douglas bekannt. Dem Vortrag dieser Balladen setzte er später neue Lichter auf, als er während der Bayreuther Ringproben mit Wagner, zu dessen Lieblingen Löwe zählte, künstlerisch verkehrte. Ohne jeden Übergriff ins Dramatische verstand Gura die Meisterwerke Löwes in unnachahm-

licher Weise zu beleben und aus jedem mit künstlerischer Einheitlichkeit aufgebauten Ganzen auch einzelne Juwelen seiner Register- und Sprachkunst aufleuchten zu lassen. Unvergeßlich bleiben die Worte des todwunden Helden in „Herr Oluf“ — Mein Roß und Hund!, der Ausbruch schauriger Verzweiflung am Schluß des „Edward“, andrerseits der köstliche hohe Kopfton in der Stelle: Der Trompeter tät den Schnurr-bart streichen, im Prinz Eugen, oder die Nachahmung des Lispelns in den hinkenden Jamben: „Stieß sie an und sprach: Liebs-ter!“

Sein Sohn, der frühere Theatersänger und Operndirektor Hermann Gura, ist noch heute als Löwe-Apostel tätig; sehr belangreich wirkt bei ihm neben der eigentlichen Vortragskunst auch das rein stimmliche Können, das außerordentliche Maß von Beherrschung einer nicht im lyrischen Verstande schönen, aber weichen und ohne irgendeine innere oder äußere Hemmung frei ausströmenden, sozusagen in allen Gangarten der hohen Schule zugerittenen Stimme. Volkstümlicher behandelte den Erzählerton Alexander Heinemann, Berlin, dessen überaus akustischer, starker Mundraumbildung ein riesiger Ton entsprach. Er ging zum Beispiel im „Woiwoden“ vor dem Schuß in richtige Anschlagstellung und unterstützte das „Piff paff!“ mit kräftigen Tritten auf das Podium. So liebten es jene Berliner Kreise, die seiner Art unbedingt zustimmten. Treffliches hat auch Hans Begemann im Balladenfach geleistet. Zu dessen tonsetzerischen Vertretern ist auch Hans Hermann mit einigen vielgesungenen Werken zu nennen, die so ziemlich alle deutschen Baritone und Bässe pflegen. Der hervorragenden Leistung Karl Mayers in Brahmsens Ballade Der Verrat wurde schon gedacht. Ludwig Wüllner ist vermöge seiner von Natur eigentlich tiefen Stimmlage in der Ballade eigentlich noch größer als im Lied.

Ein besonderes Blatt endlich im Buche des erzählenden Liedes gebührt dem in Deutschland fast unbekannten genialen Mussorgsky. Unter anderem ist seinen an Satztechnik und Ausdruck großartigen Totentanzliedern Eva Katharina

Lißmann eine berufene Vermittlerin, seinen entzückend echten hochkünstlerischen Kinderstücken Clara Senius-Erler.

Von den ersten Wagner-Sängern verlautet nichts Besonderes: Die Jugendoper „Das Liebesverbot", das ohne irgend stichhaltigen Grund vergessene, musikalisch quellfrische, behördliche Sittlichkeitsschnüffler mit derbem Übermut der Jugendkraft höhnende Werk fand bei der geplanten zweiten Aufführung das Magdeburger Stadttheater am letzten Tage der Spielzeit fast leer. Frau Pollert, die erste Sängerin, welche die Isabella gab, hatte eine Liebschaft mit dem hübschen zweiten Tenor Schreiber (Claudio). Ihm lauerte der Gatte der Künstlerin vor einem Orte im Theater auf, wo er unmöglich dauernd bleiben konnte; er verprügelte ihn und die herzugeeilte Gattin dermaßen, daß an ein Auftreten beider nicht zu denken war — ein kräftiges Tatsachenbild zum Titel der neuen Oper. Dagegen leben die Sänger der folgenden beiden Uraufführungen an der Dresdener Hofoper im Gedächtnis der Nachwelt fort. Ihr erster Stern zur dortigen Kapellmeisterzeit Wagners war die Schröder-Devrient, ja, ihre Leistungen hatten, wie erwähnt, großen Einfluß auf Wagners Erfassen der Frauengestalt im Musikdrama überhaupt. Er rühmte an der Schröder eine derartige Einheit von Wort, Ton, Gebärde und Ausdruck, daß ihm die Stimme als solche bei ihr gar nicht zum Bewußtsein komme. Da ihr das Einstudieren der Noten große Schwierigkeiten bereitete, blieb der Umfang ihres Rollenvorrats nur klein und wiederholte sich endlos. Als sie im Rienzi den Adriano sang, war sie, deren Fidelio noch Beethoven selbst entzückte, für die Jünglingsrolle schon zu vollgestaltet, auch stimmlich nicht mehr auf früherer Höhe; doch bot sie eine leidenschafterfüllte Darstellung. In den zunächst einzigen vier Dresdener Vorstellungen des Fliegenden Holländers trug sie als hervorragende Senta künstlerisch allein die Kosten. Denn Wächter, der erste Holländer, war dick, rund und breit von Antlitz, mit „Rosinenaugen", wie sie sagte, plump von Arm und Fuß und ohne jede Inner-

lichkeit, ebenso der Daland, Risse. Im Rienzi hatte Wächter als Orsini wenigstens Dettmers machtvollen alten Colonna zur Seite gehabt.

In London hatte die Schröder-Devrient als Agathe, Fidelio, Euryanthe, Pamina, Prinzessin im Robert, geglänzt, in Berlin unter anderem als Valentine, mit der vortrefflichen Koloratursängerin Tuczek als Königin, und Mantius, dem Lehrer Niemanns, als Raoul. Später muß die Besorgnis, nicht mehr im Mittelpunkt des Anteils zu stehen, zuweilen seltsame Versuche zur Erzwingung eines solchen bei ihr bewirkt haben. Ein Zug dieser Art wurde besonders getadelt. Im Verschwörungsauftritt der Hugenotten mußte ihr Gemahl Nevers zunächst der Aufforderung seines Schwiegervaters Saint Bris zuzustimmen scheinen, und erst nachdem sie auffällig und nachdrücklich im Umhergehen still auf ihn eingesprochen, seine ritterliche Empörung über den feigen Mordplan entdecken. Am wenigsten wußte die gerade in jenen Jahren stark alternde Künstlerin mit der Venus anzufangen; sie fühlte die Unmöglichkeit eines einigermaßen entsprechenden Kostüms. Die Elisabeth, die Nichte des Meisters, Johanna Wagner, schon vorher im Rienzi eine tüchtige Irene, war im Tannhäuser geistig ihrer Partie noch nicht gewachsen. Mehr lyrisch angelegt, wirkte sie hauptsächlich durch den Liebreiz von Ton und Erscheinung. Zum Gebet fehlte ihr die stimmliche und geistige Spannkraft; die hauptsächlich steigernde Strophe „Doch konnt' ich jeden Fehl nicht büßen" mußte sie zu Wagners Schmerz damals und später noch weglassen. Man konnte die großen Erfolge nicht ahnen, die sie dann in den fünfziger Jahren als Orpheus, Klytämnestra, Lucretia Borgia errang. In Berlin war sie später die erste Elisabeth, mit Theodor Formes als Tannhäuser und der Tuczek als Venus. Eine blutjunge Kraft war auch der Baritonist Mitterwurzer, der den Wolfram mit edlem Gesangston und Vortrag und großem Verständnis wiedergab, der einzige, der bei der Uraufführung seiner Rolle ganz gewachsen war. Der Heldentenor der damaligen Dresdener Hofoper, Tichatschek, besaß volltönende,

ausdauernde und glänzende Mittel; musikalisch leicht auffassend und genau, pflegte er eine bis zum Silbenhacken gehende Schärfe der Aussprache. Seine Auffassung drang aber nicht über die der oberflächlichsten Bühnenäußerlichkeit zum Menschlichen oder gar Geistigen einer Figur; er gab die Gestalten, wie er sie sich zurechtgelegt, ohne auf Wagners Vorhaltungen sonderlich zu achten. So war sein Rienzi lediglich der siegreich lächelnde primo uomo nach Art des italienischen Opernhelden; das Innenleben Tannhäusers blieb ihm bei aller äußerlichen Bestimmtheit des Auftretens etwas vollkommen Unbekanntes. Bei der Uraufführung richtete er das Venusberglied im zweiten Akt mit großer Begeisterung an Elisabeth.

Aus Anlaß der Weimarer Uraufführung des Lohengrin im August 1850 berichtete der Dirigent Franz Liszt selbst in der Leipziger Illustrierten Zeitung. Dieser Opernaufsatz mit seinem reichen Text, Kostüm- und Szenenbildern nebst Notenbeispielen mit Angabe der Instrumentation ist bis heute wohl ein unerreichtes Muster geblieben, sowohl was den Großsinn des Blattes in der Gewährung von Raum, als was die Reichhaltigkeit des Gebotenen betrifft. Die prachtvolle, „Neuland der Kunst“ überschriebene 4000. Nummer des Blattes konnte in unseren Tagen wieder an die damalige Leistung erinnern. Dort begegnen uns Rosa Agthe als Elsa und ihr nachmaliger Gatte Fedor von Milde als Telramund, über die noch manches zu sagen sein wird. Beck als Lohengrin sang sehr schön, hatte aber von Spiel keine Ahnung; er war vordem Zuckerbäcker in Prag gewesen und wurde es nach Abschluß seiner Bühnentätigkeit von neuem. Unter den Edlen machten sich Schmeißer und Fuhrmann durch ihr musikalisches Versagen einen Namen; man sagte in Weimar, Schmeißer hätte seine Partie umgeschmissen und Fuhrmann die Karre verfahren.

Der Spielleiter der Aufführung, Genast, nennt Rosa Agthe eine Elsa von „zauberhafter Lieblichkeit“, auch Liszt selber rühmt die Reinheit der dichterischen Auffassung, den „duftigen Silberklang“ der Stimme und den dramatischen

Nachdruck des Vortrags. Noch fünfzig Jahre später kam ihr gegenüber, als einzig Überlebender von damals, in einer Weimarer Feier zum Ausdruck, wie sehr das Andenken dieser ersten Elsa-Schöpfung noch fortlebte. Von Haus aus war die Aghte Koloratursängerin, doch von allseitigem Können im Gesangsfache; sie allein bildete ihren Sohn Rudolf von Milde zum trefflichen Opern- und Konzertbariton aus. Vorzüglich war das Ehepaar Rosa und Fedor von Milde auch als Senta und Holländer, Elisabeth und Wolfram, Siegfried und Kriemhild in Dorns bald vergessenen Nibelungen, als Gretchen und Valentin bei Gounod, Anna und Gaveston in der Weißen Dame. Fedor von Milde gehörte noch zu den vielseitigen Bühnenkünstlern der alten Weimarer Schule, die in Schauspiel wie in der Oper gleichmäßig ihren Mann stellten, ohne das Organ in dem kleinen Hause durch das gehobene Sprechen für die Gesangstätigkeit zu gefährden. Er war ein trefflicher Oktavio Piccolomini, Etzel in Hebbels Nibelungen, Ben Akiba im Uriel Acosta. Seine Singstimme reichte vom tiefen e bis zum hohen g, so daß ihm ein Sarastro ebenso lag wie ein Telramund, Sachs, Wolfram. Auch heitere Partien, wie der Baptiste in Maurer und Schlosser, Tristan in der Martha, waren seine Stärke, während ihm Händels Koloraturen keinerlei Schwierigkeit machten und sein Christus in der Matthäuspassion als vorbildlich gelten konnte. In Schauspiel und Oper, Konzertsaal und Kirche war er gleichmäßig an seiner Stelle. Fedors musikalische Bildung würde schon aus einem einzigen Zuge hervorgehen. Im Juni 1875 ließ der Weimarer Intendant von Loën auf zwei Gastspiele des Ehepaars Vogl als Tristan und Isolde zwei Tage später die Lucia folgen. Da webte Fedor sowohl in dem Rezitativ als in der Kadenz seiner Arie Motive aus Tristan ein, gleich als ob er sich von dieser Musik weg noch nicht in die Donizettis finden könne, so daß Lassen auf seinem Dirigentenpult sich vor Lachen schüttelte.

Von Heinrich und Therese Vogl in München schrieb Wilhelm Hemsen, der die beiden dort 1875 in der Wal-

küre gesehen, an seine Freundin Rosa von Milde, der Schöpfer hätte dieses Menschenpaar ganz eigens für Wagner und seine Absichten in die Welt geschickt. Es war das dritte und größte der drei großen Wagnersängerpaare, das noch gleichzeitig mit dem wie ein Meteor aufleuchtenden zweiten, Ludwig und Malwine Schnorr von Carolsfeld von der Dresdener Hofoper, wirkte. Therese Vogl war keine Gesangsvirtuosin, ihre Höhe klang mehr nach Natur als nach Kunst; sie hatte in Augenblicken stärksten dramatischen Ausdrucks leicht etwas Scharfes, Schrilles, das gleichwohl an manchen Stellen, wie: Bei des Speeres Spitze! in der Götterdämmerung, oder: Töt' erst sein Weib! im Fidelio, mit unvergleichlich einschneidender Kraft, geradezu atemhemmend wirkte. In den geringeren Stärkegraden der Mittellage hatte ihr Ton nicht selten etwas leicht Verschleiertes, wie mit aufsteigenden Tränen kämpfend, das einen unbeschreiblich rührenden Klang hervorbrachte. Die unvergeßlichsten Beispiele dafür bieten auch wieder diese beiden Opern, das: Nicht eine Kunst war mir bekannt! der Brünnhilde, als sie Siegfrieds Tod beschließt, und: Ich bin es nur noch nicht gewohnt! als Leonore sich anschickt, in den Kerker des Gatten hinabzusteigen. Selbst in Lachners alter Katharina Cornaro war ihre große Szene mit der weichen Melodie: Der Liebenden Glück! von größter Wirkung. Bei den ersten Münchener Aufführungen der Götterdämmerung sprang Therese Vogl in der Schlußszene auf den Rücken des ungesattelten Grane und sprengte mit ihm in den brennenden Scheiterhaufen. Lange Jahre war dort ihr überwältigendes Spiel in der Liebesszene mit Siegfried durch das meist wenig passende ablenkende Gebaren des Rosses erschwert; ebenso störte den Eindruck der Frickaszene in der Walküre das lebende Schafspaar mit goldenen Hörnern. Man müßte den Künstlern dieses Zusammenarbeiten mit Vierbeinern ersparen. Die beiden Vogl sangen Erik und Senta, Tannhäuser und Venus, Lohengrin und Ortrud, Siegmund und Sieglinde, Siegfried und Brünnhilde, als erste nach dem so bald untergegangenen Ehepaar Schnorr auch Tristan und Isolde. Von früheren Werken: Armide

und Rinaldo in Glucks Armide, Leonore und Florestan, Oktavio und Elvira, Adolar und Eglantine, Eleazar und Recha, Zampa und Camilla in Herolds ausgezeichneter Schauspiel-Oper; Jason und Medea in dem herrlichen, nach dieser Gestalt benannten Musikdrama Cherubinis, in dem auch eine Materna glänzte, textlich dem hohen Lied der Hysterie. Ein ewig neubleibender Stoff, damals in der ersten Zeit der Wagnerbegeisterung vielleicht nur wegen der gesprochenen Stellen nicht mehr hervorgeholt. Zu Ehren der Medeagestalt sei bemerkt, daß sie schon Händel in seiner Oper Theseus mit Hoheit und Schrecken umkleidet hatte, in einer Art, die, neben dem Abscheu vor der Tat, Mitleid, ja Ehrfurcht vor der Persönlichkeit erregte. Vergleiche das später über die Bahr-Mildenburg zu Sagende.

Außerdem sangen „die Vogls" Baron und Baronin im Wildschütz, Graf und Gräfin in Schuberts köstlichem Einakter „Der häusliche Krieg"; in der schon erwähnten, bei den älteren Münchenern von dazumal hochangesehenen Donizetti-Oper „Katharina Cornaro" aus der fleißigen Feder des dortigen „Generaldirektors" Franz Lachner den Jakob von Lusignan und die Titelheldin.

Die Namen der Sänger, mit welchen Wagner persönlich die Uraufführungen von Tristan, Meistersingern in München, vollständigem Nibelungenring und Parsifal in Bayreuth herausbrachte, — man könnte sie Ur-Wagnersänger nennen —, sind jetzt, nach mehr als einem halben Jahrhundert, noch frisch von Glanz und dürften es noch erheblich länger bleiben. Am Leben und selbst in gewissem, mehr „übertragenem" als wörtlichem Sinne noch „bei Stimme" ist von ihnen, da ich dies schreibe, noch Lilli Lehmann, damals erste Rheintochter, Waldvogel. Außer ihr waren es: Mathilde Mallinger, Evchen; Malwina von Schnorr-Carolsfeld, Isolde; Anna Deinet, damals Braut Ernst Possarts, Brangäne; Amalie Friedrich-Materna, Wien, Brünhilde, Kundry; Josephine Schefzky-München, Sieglinde; Mathilde Weckerlin-Hannover, Gutrune; Luise Jaide-Darmstadt, Erda. Von Herren: Ludwig Schnorr von Carolsfeld-Dresden, der tief leidenschaft-

liche, von Gestalt zu volle Tristan; Mitterwurzer-Dresden, Kurwenal; Ludwig Zottmayr, Marke; Franz Betz-Berlin, Sachs, Wotan; Gustav Hölzel-Wien, Beckmesser; Franz Nachbaur-Darmstadt, Stolzing; Heinr. Schlosser-Augsburg, David, Mime; Heinrich Vogl, Loge; Albert Niemann, Siegmund; Georg Unger-Mannheim, Siegfried; Karl Hill-Rostock, Alberich, Klingsor; Gustav Siehr-Wiesbaden, Hagen; Eugen Gura-Leipzig, Donner, Gunther; Eilers-Koburg, Fasolt; Franz von Reichenberg-Mannheim, Fafner; Ferdinand Jäger, Parsifal; Reichmann, Amfortas; Emil Scaria, Gurnemanz; Niering-Darmstadt, Hunding. Im Parsifal waren die Hauptrollen dreifach besetzt, neben der Materna sang noch Therese Malten-Dresden und Marianne Brandt-Berlin; neben Jäger noch Heinrich Gudehus-Dresden und Hermann Winkelmann-Wien.

Von größter Nachhaltigkeit wurde Wagners Einfluß auf den jungen lyrischen Tenor Nachbaur, der in der Folge in München zwanzig Jahre lang den Stolzing sang. Sein berühmtes f in der Schluß-Fermate der Worte „Fanget an!" war tatsächlich ein Klangwunder, wobei der beispiellosen Resonanz des A-Lautes die leicht schwäbische Vokalfärbung des Künstlers zu Hilfe kam. Da Tichatschek nach seinem Lohengrin von König Ludwig als für Wagnerpartien unmöglich erkannt war, Schnorr sehr bald nach dem Tristan starb, seine Gattin in Trübsinn verfiel, fand sich in München ein Ersatz in dem erwähnten jungen Ehepaar Heinrich und Therese Vogl, vorher Fräulein Thoma, die lange die einzigen Vertreter des Liebespaares blieben. Schlosser, der erste David, wurde in Ermangelung eines heimischen Beckmessers auf lange Jahre der Münchener Vertreter dieser Partie, die erst Sigl, neben Kindermann als Sachs und der Mallinger als Evchen, dort gesungen. Eine glänzende Senta, Fräulein Gungl, verschwand bald von München.

Ein wunderbarer Tristan versprach Ander von der Wiener Hofoper zu werden, ganz durchgeistigte Hingabe und Leidenschaft, ideal, leiddurchzittert in seiner Lyrik. Einzig die Unmöglichkeit, die vollständig ungewohnten Inter-

valle und Takteinteilungen der Tristannoten mit Sicherheit seinem Gedächtnis einzuprägen, vereitelte nach zahllosen Soloproben die Übernahme der Rolle und damit die geplante Wiener Uraufführung. Belangreich ist der ausführliche offizielle Bescheid der Intendanz, wonach ein Auswendigsingen der Hauptpartien überhaupt unmöglich, eine Aufführung des Werkes aber auch wegen seiner völligen Unverständlichkeit und Mangel an musikalischem Zusammenhang durchaus unersprießlich wäre. Ein wirklich idealer Tristan, dessen Verkörperung dem herzleidenden Schnorr das Leben kostete, gehörte freilich auch in der Folgezeit zu den größten Seltenheiten. Vogl, im ersten und dritten Akt vorbildlich, schonte sich im zweiten; Gudehus-Berlin gab die Rolle im Wesen zu schmerzlich, leidend, untätig, den Sühnespruch zu weich, den zweiten Aktschluß mit der Anrede an Melot befremdend zögernd, während unmittelbar vorher der Abschied von Isolde tief ergreifend wirkte.

Die Liste von Bayreuther Ursängern des Ringes als Ganzem und des Parsifal schließt eine Summe künstlerischen Verzichtes für Wagner ein. Übereinstimmend an Geist, Körper und Stimme für ihre Rollen geschaffen waren von den Hauptpartien nur etwa: Niemann, der gewaltige Hill, Schlosser, Reichmann, Scaria, Niering. Sonst am ehesten noch Vogl, an dessen gedrungene Figur und etwas festen, Wagner zu wenig lockeren Tonansatz sich dieser erst allmählich mehr gewöhnte. Bei Unger war nur die Erscheinung als zum Jung-Siegfried sehr geeignet, ausschlaggebend. Ein wirklich idealer Siegfried war ja auch in der nachfolgenden Zeit, wegen des Widerspruchs zwischen den gesanglichen und darstellerischen Anforderungen der Rolle, kaum zu beschaffen. Burgstallers Stimme war zu dunkel, die kindliche Reckenhaftigkeit zu bayrisch in ihrer Art; Erik Schmedes bei prachtvoller Natürlichkeit des Spiels gesangstechnisch zu roh, Knote zu wenig ins einzelne gehend; als der idealste konnte Ernst Kraus gelten. Der schönste Jungsiegfried war gewiß Alfred Spemann, der zu Anfang des Jahrhunderts wie ein Meteor auftauchte und verschwand;

man sagte, die Theaterordnung behage ihm nicht. Auch stimmlich bot er in dieser Partie Hervorragendes. Doch zurück zur Bayreuther Erstaufführung. Der in Tongebung, Geste und Mienenspiel ziemlich hölzerne, tüchtige Siehr war Notersatz für den aus geldlichen Gründen nicht immer zu habenden gläubigerbedrängten Scaria. Dem Wotan war Betz geistig nicht mehr gewachsen. Einen glaubhaften Jüngling als Parsifal gab von den beiden trefflichen Künstlern Gudehus und Winkelmann keiner; ihrem jungen Kollegen Jäger fehlte musikalisch und geistig so manches Wichtige. Der Materna mangelte die Erscheinung für Brünhilde und Kundry, die Malten war für die letztere zu groß, die Brandt im zweiten Aufzug zu häßlich. Dieser Umstand hatte infolge der Weigerung Niemanns mit ihr zu singen, auch verhindert, ihr die Sieglinde zu geben, für welche der Münchener Altistin Schefzky alles Hinreißende fehlte. Die Weckerlin brachte für die Gutrune die prachtvolle, echt germanische Erscheinung mit, zog aber in ihrer bedächtigen schwäbischen Art die Töne ihres an sich höchst reizvollen Soprans etwas schleppend von unten herauf.

Von Berliner Wagnergrößen der ersten Zeit sind hervorzuheben: Anna Sachse-Hofmeister, die Sieglinde und Brünnhilde bei Neumanns erster außerbayreuther Gesamtaufführung des Ringes im Berliner Viktoria-Theater, 1884; Thila Plaichinger als Isolde; Mathilde Mallinger, Elsa, schon 1869; Vilma von Voggenhuber, die Gattin Krolops, die Leisinger als Waldvogel, erste Rheintochter; Rosa Sucher, Brünnhilde; Marianne Brandt, Magdalena; Gisela Staudigl, die in allen Lagen stimmprächtige Waltraute. In der Gura-Oper ragte ganz besonders die Leffler-Burkard noch 1910 als Brünhilde im Ring hervor. Von Herren: Niemann, Stolzing; Lieban, Mime; Betz, Sachs; Biberti, Fafner; Krolop, Alberich; Fricke, Pogner; Krause, ein urwüchsiger Kothner.

Wagner hatte für Bayreuth erste deutsche Opernkräfte ausgewählt; nach seinem Tode traten dreifache Ausnahmen darin ein, indem man auch fremdsprachige, erst heran-

wachsende und auch Konzertsänger hinzuzog, in einzelnen Fällen es sogar mit Kräften der Operette, wie Ernst Müller-Leipzig als Beckmesser, und des Schauspiels versuchte, die aber nicht zum Auftreten kamen, wie die Isolde der Schauspielerin Albertine Satran aus Leipzig. Den Grundsatz der Erstklassigkeit hatte allerdings aus Not schon Wagner selbst durchbrochen, im Gesanglichen mit Unger, im Geistigen mit Betz. Die hervorragendsten nachwagnerischen Bayreuther Kräfte zusammen anzuführen, wäre zwecklos, da ja bei der Erwähnung jeder Gesangsgröße ihre Mitwirkung an den Festspielen zur Sprache kommen muß. Leider fehlt noch immer ein umfassender Bayreuther Almanach, den, wie verlautet, Constantin Wilds Verlag in Leipzig vorbereitet.

Bei der Überfülle der bedeutenden Bayreuther Eindrücke sei nur eine kleine Auswahl hervorgehoben; sie wird bei jedem Besucher eine etwas andere sein. Näheres Eingehen auf die einzelne Leistung, so erwünscht es wäre, würde allein einen starken Band füllen; die meisten von ihnen sind später in anderem Zusammenhang noch erwähnt.

Es sind etwa die folgenden: Sopran: Rosa Sucher, Isolde; Marie Wittich, Sieglinde; Gertrud Foerstel, Woglinde; Ellen Gulbranson, Christiania, Brünhilde; Emma Destinn, Senta, eine Rolle, in der sie außer den herrlichen Mitteln, auch Eigenart hatte; Fleischer-Edel, eine königliche Elsa, Anna Bahr-Mildenburg, Kundry; Josephine Artner, klangstrahlend als Helmwige; Ottilie Metzger, Brangäne, Lilly Hafgren-Waag, Eva.

Alt: Margarete Matzenauer, Waltraute; Ernestine Schumann-Heink und Luise Geller-Wolter, Erda; Luise Reuß-Belce, Fricka; Gisela Staudigl, Magdalene.

Tenor: Ernst van Dyk, Parsifal, Lohengrin; Burgstaller, Siegfried; Heinrich Hensel, als Parsifal wirklich jugendlich knabenhhaft, auch ein scharf mephistophelisch beherrschender Loge; Otto Briesemeister, Loge, mehr deklamatorisch als gesanglich; Alfred von Bary, München, Siegmund, Lohengrin, Parsifal, Siegfried; Jakob Urlus, Siegmund; Ernst Remond, Tannhäuser, einer der wenigen durch den Schnitt der Ge-

sichtszüge glaubwürdig jugendfeurigen; Ernst Kraus, Siegfried, Stolzing; Walther Kirchhoff, der an anderer Stelle erwähnte durchgeistigte Stolzing; Karl Ziegler, David; Breuer, Mime.

Bariton: Eugen Gura, Sachs; Nebe und Heinrich Schultz, Beckmesser; Habich, ein dämonisch leidenschaftlicher Alberich; Friedrich Friedrichs, Alberich, Beckmesser, in beiden klassisch; van Rooy, der gewaltige Wotan, Sachs, Holländer; Scheidemantel, Wolfram; Leopold Demuth, Hermann Weil-Stuttgart, Sachs, auch Gunther; Walter Soomer-Dresden, ein stimmprächtiger Klingsor, Sachs, Wotan, Telramund; Carl Perron, Gunther, und hochedler Amfortas; Werner Engel, Amfortas; Bertram, Wotan in Holländer von posaunenartiger metallischer Tonfülle; Schützendorf-Bellwidt, Klingsor.

Baß: Richard Mayr, Wien, Klingsor, auch ein Gurnemanz von orgelmächtiger Größe; Carl Braun, Fasolt, Fafner, Hagen; Knüpfer, Landgraf, Pogner, Hunding; Robert vom Scheidt, Donner; Geiße-Winkel, Kothner. Zu den Stützen Bayreuths gehören unter anderen die meisten Kräfte der jetzigen Berliner Landesoper. Allein vom letzten Festspiel vor dem Weltkrieg ist da unter anderem der tonreiche Armster als Gunther und Amfortas, der temperament- und stimmgewaltige Bohnen, der dort nicht, wie er sonst so gerne tat, übermütig über die Notenstränge schlagen durfte, als Hunding, Titurel und Daland; da ist Habichs prachtvoller Alberich, Kirchhoffs menschlich so erquickend einfacher kraftvoller Parsifal, ist die klangleuchtende Senta von Barbara Kemp, Kirchners kerniger Erik. Von der übrigen Besetzung ragten hervor, aus Wien: Bahr-Mildenburg, Kundry; Breuer, Mime; Mayr, Gurnemanz; aus Dresden: v. Bary, Siegfried; Soomer, Wanderer, Holländer. Von ihnen allen wird noch in dem Abschnitt über die Rollenfächer zu reden sein.

Unter den Vertreterinnen der Gesangswerke Gustav Mahlers ist in erster Linie die Leipzigerin Gertrud Foerstel, später Foerstel-Link zu nennen, eine große Mozartkünderin, ganz Sängerin und dabei ganz Musikerin, eine

Künstlererscheinung voll ungewöhnlichen, ohne jede Redensart wunderbar zu nennenden Reizes. Mit einer Stimme, die in mühelosem, duftigem und doch weite Räume erfüllendem Klang in den höchsten Höhen sich bewegt, singt diese gottbegnadete Künstlerin mit warmer Innigkeit jedem Takte hingegeben, dabei mit einer unendlich anmutvollen, weichen und freien, und doch vollkommen klaren und korrekten Rhythmik, die ihre Züge und die ganze Gestalt bei jeder Solostelle zu beleben scheint. So ist es ihr auch im Oratorium unmöglich, wie in Mahlers Achter Sinfonie, nach Stellen voll überwallender hoher Empfindung sofort mit dem Ende der letzten Note zu sitzen; sie bleibt unwillkürlich in der schönen Erregung der Gesangsstellung noch einige Takte stehen, bis ein gewisser natürlicher Rhythmus der Empfindung das vollkommene Schließen der Lippen und damit die Andeutung, daß das Solo zu Ende ist, durch Niederlassen auf den Sitz gestattet. In diesem, bekanntlich mit nicht weniger als sieben Solisten ausgestatteten Werk muß man sie als Sängerin des führenden ersten Soprans hören und — sehen, um in den Schlußvers einzustimmen: „Das Unbeschreibliche, hier ist's getan. Nur zwischen dem Singen, nicht während dessen, blickt die Künstlerin in den Klavierauszug; diese auswendige Beherrschung der Partie gibt der Ausführung eine Freiheit, einen unvergleichlichen mitreißenden Höhenschwung, wie er dem Geiste des zweiteiligen Werkes, Veni creator spiritus, und Finale des zweiten Faust, entspricht. Die übrigen Solisten bei der Münchener Uraufführung unter Mahler waren: Winternitz-Dorda, Metzger, Erler-Schnaudt, die Herren Geiße-Winkel und Richard Mayr. In dem Lied von der Erde bestrickt die Ungarin Ilona Durigo durch den restlos in die Abschiedsstimmung des Ganzen eingelebten Vortrag, die liebenswürdig gleichmäßige Wärme, die als Äußerung eines reizvollen inneren Wesens alle ihre Darbietungen durchleuchtet, und sich gerade hier ungeahnt vertieft. Ihr volltönender Mezzosopran klingt da ergreifend, zumal er auch der überwältigend unendlichen Wehmut des Schlusses nichts versagt. Die Lieder eines fahrenden Ge-

sellen haben Jahrzehnte nach ihrer Entstehung und ihrem stimmlosen, köstlichen Vortrag durch den Tonsetzer im nächsten Freundeskreis, beinahe alle Soprane, Mezzos und Tenöre des Konzertsaals gesungen. Unter den ersten ist Grete Merrem-Nikisch von der Dresdener Hofoper zu nennen, die auch für das Sopransolo „das himmlische Leben" im Schlußsatz der Vierten Sinfonie das unnachahmliche stille Lachen in der Stimme besitzt. Die Kindertotenlieder sind ein Glanzstück der ersten Mezzosoprane und einzelner Baritone geworden.

Ähnlich stark, wie bei Mahler, erweist sich die Sonderkunst der Foerstel in den Gesangswerken Anton Bruckners: Tedeum, 150. Psalm, F-Moll-Messe, die sie bei dem großen Brucknerfest der Konzerthausgesellschaft im Frühjahr 1919 innerhalb von vier Tagen betätigte. Außerdem sang man dabei die selten gehörten herrlichen Männerchöre „Um Mitternacht" mit Alt-Solo, „Träumen und Wachen" mit Tenor. Nächst der Sopranistin zeichnete sich dabei am glänzendsten der Bassist Richard Mayr aus, ferner die Altistinnen Emmy Heim und Emilie Rutschka, die Tenöre Preuß und Bagar. Zu den Neu-Wiener Größen zählt auch mindestens mit seinem Oratorium „Gurrelieder" Arnold Schönberg. Nach der herrlichen, episch-lyrischen Gedichtreihe des Dänen Jakobsen als riesige, wohllautschwelgerische freie Studie im Tristanstil geschaffen, gab das Werk in den wenigen Städten, welche die kostspielige Aufführung wagen konnten, einigen Sangeskräften Gelegenheit, sich in hohem Maße auszuzeichnen. Da ist zunächst die Sopranistin Winternitz-Dorda als die Heldin Tove, deren strahlende Tongebung und aus reichem Miterleben schöpfende Innigkeit Wunder wirkte, die köstliche Waldtaube der Mezzosopranistin Maria Freund; der Wiener Buffotenor Boruttan wirkte treffend in der dämonisch grotesken Partie des Narren, Paul Schlenker als wuchtiger Bauer. Nur der Held, Nachod, wandte seinen hohen lyrischen Tenor zu unpersönlich an. Als Sonderkünstler für Schönbergs Lieder trat der Dresdener lyrische Tenor Fritz Soot auf, ein verständnisvoller Vermittler der äußerst zu-

sammengesetzten Stimmungen, leider in der Höhe von etwas gepreßtem Klang.

Außer jenen, die zuerst oder später in hervorragender Weise für Gustav Mahlers Werke eingetreten sind, mag jene Künstlergruppe der Wiener Hofoper ihre besondere Betrachtung finden, der es vergönnt war, unter seiner Führung, als einem der größten Theatraliker und Partienlehrer aller Zeiten, während seiner zehnjährigen Leitung des Instituts ihre Aufgaben auszuarbeiten. Ist doch Mahler unter anderen ersten Meistern der Opernführung, wie Lully, Gluck, Spontini, Wagner, der einzige Tonsetzer von Bedeutung, der sein Wesen für fremde Kunstwerte verblutet hat, außerdem jener, der die „Monumentalisierung" der Theaterkunst wenigstens in den zehn Jahren seiner Wiener Opernleitung als bewußtes, und am Ende dieser Tätigkeit freilich auch als ein unerreichbares Ziel genannt hat. Von älteren Größen fand er bei seinem Amtsantritt noch Hermann Winkelmann vor, mit der stolzen, edlen Erscheinung und dem Herzenston in der Stimme, ferner Theodor Reichmann, den Einzigen, aber gleichfalls als Sänger schon im Altern begriffen, dessen beide, mit seiner ganzen berückenden Art so eng verbundenen Neigungen zum Schleppen und Zutiefsingen sich bereits wesentlich geltend machten. Als Hauptrollen blieben ihm unter anderen Vampyr, Holländer und Sachs, der unter Mahlers zwingendem Einfluß eine starke Umgestaltung nach der tief erfühlten Marke-Seite hin erhielt.

Winkelmanns weicher Tenor mit dem unwiderstehlichen Schmerzensklang — die erste Szene des Tannhäuser und die letzte im zweiten Akt Tristan waren wie für ihn geschrieben, früher, zusammen mit der Materna, bot er in dieser Partie Hervorragendes —, fing unter Mahler an, in der Höhe brüchig zu werden. Aber auch sonstige Anzeichen des Älterwerdens konnten seine maßlose Beliebtheit und damit die Notwendigkeit, ihn öfter herauszustellen, bei den Wienern nicht beeinträchtigen. Er war unter vielem anderen ein prachtvoller, allerdings weniger lyrischer als heldischer Masaniello, mit der Alkeste der Materna ein erschütternder

Admet in Glucks Oper. Als Nero hielt er die Oper Rubinsteins, ebenso den Merlin Goldmarks, wie Smetanas Dalibor. Geistiger als Winkelmann arbeitete Erik Schmedes, bedeutend auch als Darsteller. Sein Lohengrin und Siegfried waren, neben anderen Partien, hervorragend. Nur Sänger, im rein Musikalischen und in der Darstellung ungelenk, war Dippel. Das lyrische Fach vertrat Ernest van Dyk, mit seiner anmutigen Erscheinung und hellen, schlanken Stimme wirklich der geborene Lyriker, mit unendlichem Aufgebot an künstlerischem Willen nach deutscher Dramatik strebend, wobei ihm außer seiner fremdländischen Aussprache auch die durchaus romanische Art der Bewegung hinderlich war. Seine Glanzrolle blieb der ins Gallische übersetzte deutsche Werther Massenets, der Held einer feinen Spieloper mit tragischem Ausgang von großem Reiz in Einzelheiten. Seinem unermüdlich willigen Fleiß verdankte er sogar einen lebendigen Loge und einen rührend schlichten Evangelimann, den Titelhelden der urösterreichischen Oper Kienzls. Dann Leo Slezak, der frische Naturalist von herrlichen Mitteln, gut, wo er gut gelenkt wurde, ein bestrickender Raoul, Stolzing, echter Lyriker voll wohlig anmutender Wärme im gesponnenen Pianoton. Sich selbst überlassen, beging er viel Sündiges gegen die Gesangstechnik, Musik und dramatischen Verstand. Das Geistige vertrat in diesem Fache Fritz Schrödter, ein glänzender Spieltenor mit reich quellender Stimme, bei dem auch alles Äußerliche, wie das Fechten des Cassio im Othello, blendend herausgearbeitet war, unter anderem auch der jungenhaft anmutigste David. Klanglich und darstellerisch kostbar war sein Harun in Djamileh. Von Tenören sind noch zu nennen: Georg Maikl, ein junger echter Belcanto-Künstler, später auch als David von erstem Rang, und Hans Breuer, der Mime Bayreuths, ein etwas untersetzter, auch von Gesicht für das Fach etwas breiter Buffo von großen stimmlichen Mitteln und vieler Eigenart.

Als Bariton wirkte neben Reichmann der schlanke, sehnige, bis in jede Fingerbewegung elegante und bestechende Joseph Ritter, eine der blendendsten Erscheinungen der deut-

schen Opernbühne, stets natürlich in seiner hohen Kultur. Ein gleichsam prophetisch erschütternder Alberich, wenn er das ungezähmte Heer heraufbeschwor, das einst, aus dunkler Tiefe enttagt, den Lichtalben Verderben brächte, ein königlich lasterhafter Don Juan. Ungeheure Gefühlskräfte lagen unter dieser wahrhaft ritterlichen Erscheinung gebunden und fluteten zuweilen, wie im Prolog des Tonio in Leoncavallos Bajazzo, fast allzu mächtig auf. Dann Friedrich Weidemann, dessen erstaunliche, nur in der Höhe nicht immer ganz stichhaltende Mittel bei starker Gestaltungskraft ihn vor allem für geistig überlebensgroß beabsichtigte Gestalten vorherbestimmten, wie Wotan, Bergkönig, („Nachtwundrer") in Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", Sachs, Petrucchio in der Bezähmten Widerspenstigen. Das Baßfach vertrat Karl Grengg, dessen gewaltiger Mittellage und dröhnender Tiefe die kunstlos, manchmal sogar weinerlich gedrückt, genommene Höhe nicht recht entsprach; im Spiel verdarben manches seine vergnügten Augen, die aus jeder noch so dunklen Charaktermaske lügenstrafend hervorleuchteten. Vielmehr Künstler waren der prächtige Franz von Reichenberg und der herrliche Richard Mayr, ein König Heinrich, Landgraf, Hunding, Hagen, Marke, Fasolt, Gurnemanz, nach dem Herzen Wagners, daneben durch die leichte Gelenkigkeit seiner fabelhaften Mittel ein prächtiger Leporello, Figaro bei Mozart und Rossini, ein monumentalisiert gewöhnlicher Ochs von Lerchenau. Abgesehen von seiner Gewohnheit, zu viel vollen Forteton zu singen, war der ausgezeichnete Charakterspieler Wilhelm Hesch das Muster eines Kaspar, Kezal in der verkauften Braut, ein Rokko, dessen Stelle: „Der kaum mehr lebt —" zum Ergreifendsten der ganzen Oper gehörte, vielleicht der stimmgewaltigste und dabei klangsinnigste unter all den großen Bassisten Wiens und der ganzen Welt. Neben ihm wirkte Alexander Haydter, der 1919 plötzlich verstorbene, als mächtiger Komtur, Alberich, auch Bartolo, Bakulus, Beckmesser.

Das ursprünglich wärmste, körperlich unmittelbar anheimelndste unter Mahlers Soprantalenten war die Renard,

in der blühende Fülle, Lieblichkeit und Lebensfrische sich zu seltener Harmonie vereinten. Sie entzückte durch natürliches Schöpfen aus dem Vollen heraus auch in einfachsten Partien, wie Marie im Waffenschmied; auf herzgewinnende Art wußte sie empfindsam und schelmisch, treuherzig und listig in einem Atem zu sein. Ihre von Haus aus etwas dunkle und schwere Stimme lernte, wie der für ihr Rollenfach etwas massige Körper, der leisesten Regung gehorchen; so war sie eine taufrische Rose im Glöckchen des Eremiten, eine sprühende Carmen, köstliche Baronin im Wildschütz, eine bezaubernde Djamileh. Selbst die führende lyrische Rolle der Tatjana in Tschaikowskys Eugen Onegin vertrat sie mit Glanz. Eine ihrer Hauptpartien war Massenets Manon, mit van Dyks feingeschliffenem Des Grieux. Auch die vielseitig blühende Gestaltung der Gutheil-Schoder griff in die verschiedensten Rollenfächer ein. Als Carmen, obwohl von den Wienern, wie so ziemlich in jeder Rolle, vergöttert, wühlte sie keine sonderlichen Tiefen auf; sie war ein männlichkeitssprießender toller Cherubim, ebenso ein jugendsprühender Oktavian im Rosenkavalier und doch wieder eine stilreine Iphigenie, daneben berückende Venus, eine rührende, leidenschaftsheiße Martha im Tiefland, doch hiefür wie für Carmen in letzter Linie zu viel Dame in Bewegung und Ausdruck. Neben ihr berückte die Förster-Lauterer mit dem Zauber holdester Weiblichkeit; ihre Elsa, Evchen, Sieglinde waren Dichtungen innigen Gefühls. Außerdem gebot Mahler von Sopranen über Berta Kiurinas bestrickenden Klangreiz, Selma Kurz' instrumental volle, weiche und flötenartig koloraturgewandte Stimme, der manchmal die letzte Feile, aber kaum je der die Menge elektrisierende Glanz fehlte; Lucie Weidts heldisches Organ; in der Michalet verfügte er über einen reizvollen zweiten Sopran, deren Floretta in Rezniceks zu wenig beachteter Donna Diana starke Wirkung machte. Die größte Sopranstimme unter Mahler war Toni Schläger mit ihrem Organ von unerschöpflicher Fülle einer Naturerscheinung gleich, doch ohne Beseelung. Dazu kam noch Ellen Forsters anmutig-

zarter Silberklang, gleichfalls ohne eigentliches Bühnenleben, doch zum Beispiel fesselnd in der mehr passiven Rolle der Mimi in Puccinis Bohème. Und Sophie Sedlmayers in ausdrucksvollen Stellen schmerzlich-edler Klangcharakter, durch den Gestalten wie die der Brünnhilde und Isolde, ohne Letztes zu geben, zugleich vornehm und rührend wirkten. Im Mezzosopranfach glänzten neben der alle Höhen und Tiefen ausschöpfenden Bahr-Mildenburg, Frau Cahiers peinlich sorgfältig durchgebildete Mittel — freilich blieb sie auch auf der Bühne zu sehr Dame aus der Gesellschaft der Gegenwart, um recht zu überzeugen —, und Hermine Kittels bedeutendes Organ, neben ansehnlicher Gestaltungskraft.

* * *

Nun noch zu den Sängern dreier Dramatiker, die zunächst in der zahlreichen, aber aus leicht zu fassenden Gründen fast durchgehends erfolglosen Gefolgschaft Wagners auftraten. Für August Bungert ist eine kleine, aber auserlesene Gemeinde kürzere Zeit hindurch ausübend tätig gewesen. Vor allem drei Mitglieder der Dresdener Hofbühne, die an dem triumphartigen, nur durch die gänzliche Geschäftsunkenntnis des in seiner Art genialen Tonsetzers abgeschnittenen Erfolg der ersten drei Stücke seiner Odyssee, den größten Anteil hatten: Marie Wittich in der prachtvoll großzügigen Mezzosopranpartie der Penelopeia; Karl Scheidemantel, der als stimmgewaltiger Odysseus gleichstark das strahlende antike Heldentum wie die dunkle Tragödie der Eifersucht verkörperte, die den Hauptinhalt der „Heimkehr" ausmacht; Ernst Wachter, der Eumaeos des gleichen Abends. Scheidemantel hatte sich in jener Zeit so in die Umwelt seines Helden eingelebt, daß Nachbildungen Prellerscher Odysee-Landschaften und altgriechischer Plastik sein Arbeitszimmer schmückten, solange jene Festzeit dauerte. Für Bungerts Liedschaffen, das durch die häufige Veröffentlichung altersgenügsamer Kleinigkeiten leider für die große Menge einen Beigeschmack von Verflachung bekam, ist seiner-

zeit keine geringere als Amalie Joachim eingetreten; ganze Bungert-Abende gaben Lilly Lehmann, Lillian Sanderson, die besonders die lebenskräftigen Handwerkerlieder packend zu gestalten wußte, und die junge, bald ins Privatleben verschwundene Altistin Susanne Trippenbach, eine Erscheinung in Dunkel und Blaß von eigenartigem Reiz.

Die um Hans Pfitzner, den Dramatiker der Gesinnung, des „Ethos", sind heute zu einer ganzen Schar herangewachsen. Die Bühnensänger kommen in manche Verlegenheit durch die grundlegenden Mängel seiner Texte, deren Verteidigung durch seine Feder im schillernden Lichte ihrer ästhetischen Dialektik den Denkenden unter ihnen hohen Genuß gewährt. Andererseits hebt den Darsteller seiner Gestalten die grundlegende Betonung eben jenes „Ethos", durch welches Pfitzner eine Art von Sonderstellung einnimmt. Etwas weniges davon steckt freilich in jeder deutschen Oper; sogar in jene Meyerbeers ist es durch die für Librettisten und Libretto allzu rege Beteiligung des Tonsetzers hineingekommen. Einzige Ausnahme im deutschen Spielplan ist das Rheingold, das, in letzter Linie ein Spiel verkörperter Naturkräfte, als solches nicht unmoralisch, wohl aber durchaus a-moralisch zu nennen ist.

Den armen Heinrich hoben 1895 in Mainz nur zwei erste Kräfte aus der Taufe, Friedrich Strathmann, der, vorher nur Konzertsänger, dort sein erstes Opernjahr verlebte, als Dietrich, und Bruno Heydrich, der frühere Kölner Heldentenor, nachmalige Konservatoriumsdirektor in Halle, in der Titelrolle. Heydrich war damals trotz seiner reichlich dunklen und hauchigen Tongebung selbst den beiden Verismo-Einaktern Maskagnis und Leoncavallos noch mit voller Höhe gewachsen. Er sang und spielte in Pfitzners erstem Bühnenwerk mit überzeugtester Hingabe, desgleichen Strathmann, der schon ein Jahr später auf Lebenszeit als Heldenbariton nach Weimar ging. Als Agnes stand nur die ziemlich große, etwas kühle, anmutige Soubrette Neumann zur Verfügung, kurz zuvor noch Laura im „Bettelstudent"; als Hilde ein tüchtiger zweiter Sopran, Cruwelli, Viktor Lauckhardt, ein

rasch wieder von der Bühne verschwundener tüchtiger Baßbariton, gab den Arzt. Mit der blendend instrumentierten Erzählung Dietrichs im zweiten Akt trat schon von da ab Anton Sistermans im Konzert verdienstlich für die Neuheit ein. Später hatten in München Erb, der treffliche Siegnot und Palestrina, ferner Brodersen, die Damen Reinhardt und Faßbender in dem Erstlingswerk Großes geleistet. Sehr bemerkenswert in ihren, heute noch unter den schwierigsten zu nennenden, musikdramatischen Aufgaben waren 1919 als Hilde und Agnes: Mahlendorf und Hilde Voß, Halle; Elsa Alsen und Gertrud Stretten, Braunschweig mit Peter Unkel als Heinrich, in Halle Kerzmanns Dietrich. Auch für die frisch entknospte „Rose vom Liebesgarten" fand sich nicht gleich ein großes Theater; Hans Gregor in Elberfeld stellte wenigstens seine ersten Sänger zur Verfügung: Anton Bürger mit seinem vollen Tenor und allerdings beschränkter Darstellungsfähigkeit als Siegnot, die stimmbegabte Sopranistin Elisabeth Suchaneck als Minneleide, den famosen hohen Bariton Juan Luria als Sangesmeister. Auch der Buffotenor Franz Heydrich als Moormann bot Treffliches. Beim „Palestrina" waren es die Kräfte der Münchener Hofoper, Marie Ivogün, als Knabe Ighino alle Lieblichkeit entfaltend, Emmy Krüger als munterer Silla, Karl Erbs an Gestalt, Stimme und Auffassung hochragender Palestrina, Fritz Feinhals' und dann Dr. Schippers tongewaltiger Borromeo, Brodersens imposant ausgearbeiteter Morone, Paul Benders in seiner kurzen Szene eine Flut von Wohllaut bietender Papst, Dr. Kuhns täppisch-pfiffiger Bischof von Budoja und viele andere. In Berlin ragten unter anderen gesanglich der Ighino von Birgitt Engell, der Silla der Marherr hervor, Armsters Borromeo, Henkes geschmeidiger Novagero; als Lucretia, Palestrinas Gattin, Karin Branzell mit ihrem fülligen Mezzo; Schlusnus als stimmprächtiger Morone, Knüpfer, ein gewaltiger Madrucci; nicht zuletzt Joseph Mann in der Titelrolle. In Wien: Erik Schmedes, ein ergreifender Palestrina; die Kiurina entzückend als Ighino, wie Lotte Lehmann als Silla; Richard Mayr, Papst; Duhan, Morone.

Aus der Feder von Richard Strauß wurden den deutschen Bühnensängern ungeheure Aufgaben an Treffsicherheit und Gedächtnis, große Zumutungen an Selbstlosigkeit gegenüber dem Orchester, aber auch reiche, neue und große Gestaltungsmöglichkeiten zuteil. Als erste blasse Primel des später an der Dresdener Hofoper erblühenden Erfolg-Frühlings Straußischer Bühnenwerke bot Weimar die Uraufführung des „Guntram“ mit den dortigen jugendlichen Mitgliedern Pauline de Ahna und Heinrich Zeller in den maßlos anstrengenden Hauptpartien Freihild und Guntram. Beide waren von Strauß in München „entdeckt“, hatten dort dessen eingehende Vortragsunterweisung im Wagnerstil empfangen und durch ihn ihre erste Anstellung in Weimar erhalten, die Zeller, gleich dem obengenannten Strathmann, mit keiner anderen mehr vertauschte. In München sang dann ebenfalls wieder Pauline Strauß-De Ahna und Mikorey, der zweite Heldentenor.

Bei den Dresdener Uraufführungen der folgenden vier Werke: Feuersnot, Salome, Elektra, Rosenkavalier glänzten die ersten Namen der dortigen Hofoper. So die Wittich als Salome, nicht ganz mit der erwünschten Geschmeidigkeit der Figur, Eva von der Osten als Oktavian, Margarete Siems als Marschallin, durch wundervolles Singen und Spielen die weniger geeignete Erscheinung vergessen machend. Bei der Uraufführung der Ariadne, Stuttgart, 1912, übertrug man ihr die Zerbinetta, für deren große Arie in ihrer ersten Fassung kaum eine zweite Sängerin befähigt schien, obgleich dadurch der darstellerische Teil der Rolle so ziemlich ausschied. In München holte dies die Koloratur-Soubrette Hermine Bosetti glänzend nach. Die erste Elektra war in Dresden Anni Krull, in der Figur etwas zu voll für die Rolle der Abgezehrten, neben der Schumann-Heink als prachtvoller Klytämnestra. Von Männerpartien seien hervorgehoben Scheidemantel als machtvoller Kunrad in „Feuersnot“ und Faninal in „Rosenkavalier“; Perron als ein das ihm persönlich eigene Ethos in künstlerischer Vollendung vertretender Jochanaan, während er als Ochs von

Lerchenau eben infolge des unverhüllbaren Durchschimmerns seiner Vornehmheit dem Gewöhnlichen dieses Charakters das Überzeugende schuldig blieb; Burrian als Herodes, über dessen von einem Kritiker herausgehörtes „Böhmeln" (böhmischen Akzent) sich grimmige Fehde entspann. In der Stuttgarter Ariadne leuchtete Jadlowker als ein Bacchus von heute fast unvergleichlicher Fülle, Rundung und Wärme des Tons. Er hatte damals noch nicht im Heldenfach und wohl auch weniger in der Piano-Koloratur gearbeitet. Klanglich traumhaft schön wie dieser bei anderen Gelegenheiten so gar sehr irdische junge Russe, gab sich die Ariadne der Jeritza, einer Klangerscheinung von vollendetem Adel und glücklichster Vereinigung von Ausdruck und Stil. Später boten in Berlin Ariadne, Hafgren-Waag; Marherr, Komponist; in Dresden Tauber, Bacchus Ungewöhnliches.

In der Folge war es vor allem die Salome, die an großen Theatern durch hervorragende Besetzung stärkste Eindrücke bot, so bei der Münchener Straußwoche, 1910, obgleich außer Salome und Herodes alles einheimische Kräfte waren. Erstere gab Edyth Walker-Hamburg; Ernst Kraus-Berlin und die Preuse-Matzenauer erschienen als Königspaar, Brodersen, Wolf, Höfer als Jochanaan, Narraboth und Page. Die Nazarener waren Bender und Lohfing, die Soldaten Gillmann und Bauberger. Selbst das Juden-Quintett war mit ersten Solisten, Kuhn, Hofmüller, Bauberger, Schön und Sieglitz, besetzt. Wien brachte eine berauschende Salome heraus, mit der mehr lyrisch weichen Jeritza und der dramatisch stärkeren, im Verderbten schärferen Gutheil-Schoder, Erik Schmedes und Lucie Weidt als idealem Elternpaar. Weidemann war ein wirklich Großer, ein Prophet, als Jochanaan, Maikl herrlich als Narraboth, den er nur schön zu singen brauchte. Eine viel bejubelte Aufführung gab die New Yorker Metropolitan-Oper mit Olive Fremstadt, Burrian, van Rooy. Die Elektra fand unter anderem großartige Wiedergabe in Berlin mit Thila Plaichinger, Rose, Goetze, Bischoff, Grüning (Aegisth), in Wien mit der unvergleichlichen Klytämnestra der Bahr-Mildenburg, die sie noch 1919

in München, neben der Gutheil-Schoder in der Titelrolle, sang. Die seltenen stimmlichen Anforderungen der „Frau ohne Schatten“ erfüllten unter anderen mit Glanz, als Kaiserin: Elisabeth Retherg, Dresden; Delia Reinhardt, München; Färberin: Elisabeth Stünzner, Dresden; Leander, München; Amme: Metzger; Faßbender; Barak: Mayr, Wien; Schipper, München; Kaiser: Oestvig, Wien; Otto Wolf, München.

Von den zahllosen Vertretern aller Stimmgattungen, die in Straußens Liedern glänzten, ist zunächst seine Gattin Pauline Strauß-De Ahna zu nennen, die darin ihrem an sich nicht eben ausdruckstarken Sopran außerordentliche Wirkungen abgewann und damit seiner Kunst auch als der des unvergleichlichen Vortragsmeisters Ehre machte. Unter den Sonderkünstlerinnen seiner hohen Soprannoten und deren instrumental sicherem „Plazieren“ hat er selbst zeitweise Luise Hirt besonders bevorzugt. Tenorlieder, wie den Arbeitsmann, den er in Klang und Ausdruck ganz gewaltig gestaltete, sang um die Jahrhundertwende Ludwig Wüllner mit mächtiger Wirkung. Kaum einer aber gibt Strauß, auch in den scheinbar herbsten Sinngedichten, mit solchem Geist in Stimmtechnik, Wortgebung und Ausdruck wieder wie der Bariton Eduard Erhardt, einst Operndirektor in Hamburg. Dazu kommen noch die zahlreichen Mezzosoprane und Baritone, die den dankbaren „Hymnus“ auf dem Spielplan haben und die kleinere Anzahl derer, die sich selbstlos für seine übrigen Gesänge mit Orchester einsetzten, wie die Münchener Hochdramatische Mielka Ternina mit dem „Gesang der Apollopriesterin“ und „Verführung“, Scheidemantel, van Rooy, Franz Steiner mit den Baritonstücken. Dieser sang freilich zwischendurch so viel in heller Tenorlage, bis er, zusammen mit dem, was seinem natürlichen Bariton geblieben war, sozusagen zwei halbe Stimmen statt einer ganzen besaß.

Was dem Fernstehenden kinderleicht erscheint, die bestimmte Trennung der Rollenfächer, erweist sich bei näherem Zusehen oft als nur sehr bedingt möglich. Manche spielen vielfach ineinander, so das der Soubrette nach beiden Seiten der Koloratur und des Lyrischen, dieses ins Dramatische, das sich wieder mit dem Altfach berührt; ebenso Helden- und lyrischer Tenor, Helden-, Spiel-Bariton, diese wieder mit ernstem und Buffo-Baß. Hat doch der größte deutsche Baß, Richard Mayr, in Wien 1919 zum Entzücken aller eine hohe lyrische Bariton-Partie gesungen, den Färber in Straußens Frau ohne Schatten.

Vom deutschen Sänger heißt von Wagner reden. Bei jedem einzelnen der bekannten Fächer erfordert die Darstellung, zu zeigen, wie es vor Wagner war und welche Erweiterungen und Wandlungen durch seine umgestaltende Handhabung des Musikdramatischen darin vor sich ging. Die Folge, die durch den dichterischen Hochstand von Wagners Operntexten notwendig hätte eintreten müssen, ist den Sängern leider versagt geblieben. Sie hätte in einer Mindestanforderung an die Güte auch der übersetzten Texte des gewöhnlichen Spielplans bestanden. Also in der Herstellung einer mindestens erträglichen Wortgebung der Hauptstellen in den nach dieser Richtung am unzulänglichsten behandelten Werken. Es sind von den italienisch geschriebenen Opern besonders Don Juan, Figaro, Troubadour, Aida, Traviata, Cavalleria; von französisch geschriebenen: Margarete, Carmen, Mignon, Samson. Völlig ausgeschlossen ist es, wie die Erfahrung zeigt, dem Sänger selbst die Verbesserung des am schlimmsten zu Singenden zu überlassen; besonders von weiblicher Seite hörte ich da Verschlimmerungen, die einen einfach aus dem Theater trieben. Ich habe im Jahre 1910 Hauptstellen von Troubadour und Margarete, hier besonders die Mephistopartie nach dem Grundsatz „sinngemäß-wörtlicher“ Übertragung behandelt, die ja beinahe ausnahmslos auch zum Noten-

text paßt. So daß sich der haarsträubende Unsinn, der an bekanntesten Stellen lediglich dem, im Urtext oft gar nicht vorhandenen klappernden Reime zuliebe mit falschesten Betonungen angehäuft ist, auch noch als ganz überflüssig herausstellt. Solche Abhandlungen, diese beiden im Wiener „Merker", eine andere meines Erinnerns in der „Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung" erschienen (vgl. auch die elfte meiner „Musikalischen Strafpredigten"), sind leider ein Schlag ins Wasser und werden nicht einmal besonders gern angenommen, da man sie wenig liest. Druckhefte über den Gegenstand sind schwer unterzubringen. Aber wer dergleichen mit dem nötigen Rüstzeug unternimmt, kann entschieden als ein Freund des deutschen Sängers gelten. Er muß nur mit dem großen Widerwillen gegen ausgedehntes Umlernen rechnen und darf nicht, als echter Schreibtischgymnastiker, zum Beispiel in Ensemblesätzen, von denen niemand ein Wort versteht, kunstvolle Reimspielereien anbringen wollen. Es handelt sich nur um jene „exponierten", im Wortlaut deutlich vernehmbaren Stellen, die durch Unsinnigkeit und Unsanglichkeit in ärgerlichster Weise verdorben sind. Einzig im Selbstsingen ist es möglich, da das Richtige, Handliche oder vielmehr Mundliche zu treffen. In den zwei Januarheften 1911 der Berliner „Musik" hat dann der bedeutendste Vorkämpfer dieser ganzen Bewegung, Gustav Brecher, im obigen Sinn ein wahrer Sängerfreund, die Frage scharf angeschnitten und dann in seinem für jeden gebildeten deutschen Sänger höchst lesenswerten Buche über Operndeutsch ausführlicher mit Zugrundelegung des Carmentextes behandelt. Das Ganze ist durchaus nicht nebensächlich; die heiße Schamröte steigt jedem ins Gesicht, der bedenkt, daß die ersten Größen unserer Sängerwelt über ein Jahrhundert lang dienstlich verpflichtet waren und größtenteils noch sind, diese Affenschande der künstlerischen Kultur des „Volkes der Dichter und Denker" tätig mitzumachen. Eines der zahllosen Beispiele für das zähe Festhalten der Sänger am einmal gelernten Text will ich doch hersetzen. An einem großen Theater, das den Figaro min-

destens alle zwei Jahre neu einstudierte, sangen im ersten Finale Antonio: Doch vorhin schien er mir kleiner zu sein!, worauf Figaro erwidern soll: Ja, beim Springen, da macht man sich klein! Der Sänger des letzteren war aber wohl einmal einen Antonio gewohnt, der das Stichwort nach der anderen Ausgabe brachte: Doch er war ja viel kleiner als der! und entgegnete regelmäßig: Ja, beim Springen, da geht das so her! Eine Reihe von Jahren bat ich in der Kritik immer wieder, die Worte richtigzustellen, vergeblich.

Leider sind nur die wenigsten Wagnerkapellmeister Freunde des Sängers, wie Brecher; ja nicht wenige stehen, rein instrumental denkend und empfindend, dem Gesanglichen völlig fremd gegenüber. Nach der Vorstellung ist einer vielleicht dankbar gerührt, daß sein Englischhorn, Baßklarinette und Kontrafagott so schön und sonor geklungen; über die Sänger aber weiß er kein Wort zu sagen, als daß sie musikalisch richtig sangen. Für jene Kapellmeister, die vom Konservatorium zum Theater kommen — nicht wenige kommen leider vom Schreibtisch — wäre es zur Besserung des Übelstandes sehr angezeigt, in der Ausbildung für die Dirigentenlaufbahn einen etwa wöchentlich einstündigen Kursus der Gesanglehre unerläßlich zu machen. Sie könnten dort durch etwas Theorie und einigen Anschauungsstoff: Erörterung der Fehler von Unausgebildeten und Nachsingen der gleichen Stelle durch einen fertigen Schüler oder Lehrer in Form richtiger Seminarübungen doch wenigstens eine Ahnung von manchem bekommen, was ihnen beruflich vertraut sein müßte.

Von Wagner ging in dieser Beziehung also mittelbar, durch Mißverständnisse seiner Anhänger, eine für den deutschen Sänger ungünstige Wirkung aus; vor allem in der mangelnden Erkenntnis der meisten Orchesterleiter, wo sie in der Taktgestaltung und im Stärkegrad den Anforderungen der gesanglichen Linie nachzugeben hätten. Wagner selbst jedoch hat den ganzen Apparat der Sängerschaft und dessen Art der Tätigkeit für seine Zwecke anders eingespannt und, wo es nötig war, umgemodelt; es ist wohl

ohne Beispiel, daß ein einzelner einen ganzen Berufszweig derartig beeinflußt. Die dramatischen Fächer in erster Linie, aber auch die anderen bis zu einem gewissen Grade, stehen in den Jahrzehnten nach seinem Tode fast ausschließlich in seinem Dienst; Sänger ist im allgemeinen jeder so viel, als er eben Wagnersänger ist. Zunächst der Heldentenor, welcher Rienzi, Erik, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Stolzing, Loge, Siegmund, Siegfried, Parsifal singen können muß; dann die Hochdramatischen mit Venus, Ortrud, Isolde, Brünnhilde, Kundry; die durch Wagner diesen nahegekommenen Lyrischen mit Irene, Senta, Elisabeth, Elsa, Sieglinde; die Altistinnen mit Adriano, Ortrud, Brangäne (diese ist als Sopranpartie geschrieben), Erda, Waltraute. Und die Heldenbaritone mit den Riesenpartien nach Umfang, Höhe oder beidem: Telramund, Kurwenal, Marke, Sachs, Wotan, Alberich, Amfortas. Auch für die kleineren und kleinsten Fächer hat Wagner viel getan, indem er ihnen köstliche Möglichkeiten in der Meistersingerversammlung bot, die an den allermeisten Theatern gar nicht beachtet werden. Man muß den erdgeruch-rohen Kothner Kindermanns in München und den wohl besten von allen, den Alfred Kases in Leipzig gesehen haben; diese Vertretung ist leider durch seine Übernahme der Sachspartie aus der Kunstwelt verschwunden. Bei solchen Anlässen müßte werterhaltend die Filmkunst einsetzen.

Bei den eigentlich dramatischen Fächern zeigte sich eine vorübergehend recht schlimme Anpassungserscheinung in der Körperlichkeit der Sänger an die unerhörten neuen Aufgaben, und zwar als Folge des durch sie jedesmal erzeugten, ebenso ins Maßlose gesteigerten Bedürfnisses nach Speise, kühlendem Getränk und Ruhe. Diese Erscheinung bestand in der unförmlichen Verfettung so vieler erster Wagnerkräfte. Die Nahrungsverschlechterung des Weltkrieges hat, neben der fortschreitenden Anpassung, mitgeholfen, den schlimmen Zustand zu mildern, der oft schon mehr Wagner-Parodien mit ausdruckslosen, unbeweglichen Kolossen als Göttervater, Wunschmaid und todgeweihten

Helden vor Augen führte. Das nicht gerade geistreiche Wortspiel mit Primadonnen und prima Tonnen lag oft allzu nahe. Was Wagner für sämtliche Fächer erreicht hat, ist unter anderem ein erhöhtes Bewußtsein des Wortes. Es ist kaum ein halbes Jahrhundert, daß man in der deutschen Oper überhaupt auf die Aussprache der Sänger besonders achtet. Ohne scherzhafte Übertreibung schreibt noch Wagner selbst, man höre nicht einmal, in welcher Sprache gesungen werde. Die Oper stand immer noch nach alter, südländischer Weise mehr im Rahmen feiner, geselliger Unterhaltung; man las im taghell erleuchteten Theater die vom Sänger oft wiederholten Worte nach, weit entfernt, dazu auch noch deren deutliche Verlautbarung von ihm zu verlangen. Einzelne, die vom Schauspiel oder literarisch angehauchter Betätigung kamen, mochten aus eigener Vorliebe auch sprachlich genau arbeiten. Sobald aber die weiche Bindung der melodischen Linie darunter litt, galt dies als bedenklich und setzte sich dann unter dem Einfluß des neuen Musikdramas nur ganz langsam durch.

DAS HELDENTENORFACH UND SEINE VERGEISTIGUNG

Nicht leicht ist eine Erscheinung von solcher Tragweite im Leben des einzelnen Künstlers und einer ganzen Kunstgattung so eng umgrenzt wie die Höhe des Heldentenors, die gleichwohl über Sein und Nichtsein bei ihm und jenen Opern, in denen er die Hauptperson ist, entscheidet. Man kann eigentlich nur die vier Halbtöne fis, g, gis und a dazu rechnen; ohne das hohe b kommt einer zur Not noch aus, wie das Beispiel des größten, Niemanns, beweist. Für das Ohr allerdings und für das musikalische Bewußtsein auch des Künstlers selbst ist der Unterschied auch zwischen den praktisch gleichen Halbtönen, fis und ges, gis und as, noch sehr bedeutend; die Natur aber bringt nur die obengenannten vier hervor.

Daß durch Wagner das Heldentenorfach geistig ge-

hoben wurde, läßt sich nur sehr bedingt sagen. Im allgemeinen legten sich die Tenöre seine Partien, außer dem Tristan, wo es nicht gut möglich war, genau auf ihre bisherige Weise zurecht, die dann um so leichter als im Grunde komisches Zerrbild wirkte. Am weitesten war die Kluft zwischen Aufgabe und Erfüllung gewöhnlich beim Tannhäuser, der so oft nach der geradezu bewußtlosen Theaterschablone heruntergespielt wird, bis endlich im dritten Akt das Dunkel der Bühne und die Dramatik der Erzählung das ihre tun. Den Lohengrin konnte man in der Provinz noch jahrzehntelang als frommes Merinoschaf bewundern, die Lockenfülle bis dicht über die Augen hängend, unter denen schon bald der zierliche Vollbart begann, und durchdrungen von der sanften Überzeugung, daß der Scheinwerfer im ersten, der Mondenstrahl im dritten und das hohe A auf „Gral" im letzten Bild zur Charakteristik des gottgesandten liebenden Helden genüge. Ein Streiflicht auf die Unsicherheit der Tannhäuser-Auffassung im einzelnen wirft die Bemerkung, die sich an einem stark mit ersten Gästen arbeitenden Theater unser Einsager in seinen Auszug geschrieben hatte, nach der Stelle: Groß sind die Wunder deiner Gnade! Diese Eintragung lautete wörtlich: Vogl betet, Schott geht ab, Alvary fällt um. Man konnte noch vor kurzem einen Tannhäuser, der die Partie zwanzig Jahre lang an guten Theatern gesungen, nach dem Verklingen des Pilgerchors im ersten Akt, von seiner knienden Stellung aus sich nach vorn platt auf das Gesicht fallen lassen sehen, wie eine Bierleiche, so daß die nachfolgende Frage des Landgrafen: „Wer ist der dort im brünstigen Gebet?" einfach possenhaft wirkte. Von einem bekannten Tristan folge ein genialer Zug, den ich gleichfalls erst kürzlich beobachtete. In der großen Szene des ersten Aktes, nach dem ersten „Isolde!", als sich die furchtbare Spannung des langen Zurückhaltens mit der ersten körperlichen Näherung in ein förmliches Ineinander-Vergraben, Sich-Einwühlen auflösen muß, legte dieser jugendliche Held die Rechte langsam um Isoldens Nacken, und daselbst dann die Linke —

gemütlich auf seine eigene Rechte. Und trotz solchen Wagnerspiels erhielt der Künstler daraufhin an der betreffenden Bühne, einer der größten deutschen, einen Antrag, — mit Recht, wenn man die Seltenheit schöner Tenorstimmen bei guter Figur bedenkt.

Wenn im folgenden als Vertreter der Vergeistigung des Faches Roger, Niemann, Schott, Vogl und Kirchhoff erscheinen, so ist damit nicht gesagt, daß nicht viele andere ihren Teil daran haben. Aber selten genug kam es außerhalb Bayreuths vor, daß das Drama hier einen vollen Sieg über die Operngewohnheiten errang. Man nehme zum Beispiel Kirchhoffs Stolzing — eine Rolle, die bei den meisten besser Holzing hieße —, sein Kopf ist nicht jugendlich genug dafür; aber welches Maß von Verlebendigung an Stelle gewohnter Puppenhaftigkeit zeigt sich bei ihm! An Kirchhoff sieht man erst deutlich, was eigentlich jeder machen müßte. Schon wie er den Belehrungen Davids und Kothners zuhört, wie bei gewissen Einzelheiten die verständigen Züge einfach sagen: Aha, das muß ich mir merken!, bei anderen: Dummes Zeug, Handwerkerweisheit! Wenn man ernstlich fragt, welche Aufgaben allgemein von den Heldentenören in einer Weise gelöst werden, die grundsätzlich über ihrer vorwagnerischen Stufe steht, so bleibt an den elf Wagnerabenden, von der durchgehends besseren Sprachbehandlung abgesehen, eigentlich nur: Tannhäusers Pilgerfahrtserzählung, dritter Akt Tristan, Loge, Siegmund, und die ersten zwei Akte Jung-Siegfried, vielleicht noch die Erzählung in der Götterdämmerung.

Geistige Hebungen, Vergeistigungen eines Faches entspringen teils einzelnen aus dem Kreise der ihm Angehörenden, Künstlern, die an Persönlichkeit oder Bildung über dessen Durchschnitt stehen, teils werden sie von außen hereingetragen, und zwar durch den Schaffenden, der dem Fache neue Aufgaben stellt. Die erste, vom Sänger selbst ausgehende Möglichkeit gestaltet sich auf zweierlei Weise. Die seltenere ist die, daß als Ergänzung der schon vorhandenen außerordentlichen Gesangsmittel auch eine möglichst

entsprechend hohe Stufe der musikalischen und darstellerischen Ausarbeitung angestrebt wird. Häufiger liegt der Entstehungsgrund, bei günstiger Veranlagung der Gesamtpersönlichkeit, gerade in einem Mangel der natürlichen Mittel, der eben durch gesteigerte Pflege des Geistigen ausgeglichen werden soll. Diese Rolle spielt, was Heldentenöre anlangt, bei Roger, der ja auch als Pariser Tannhäuser in Aussicht genommen war, die nur mittlere Figur, bei Niemann die geringe rein stimmtechnische Geschicklichkeit; von Vogl ist in diesem Zusammenhang noch besonders die Rede.

Als Erscheinung ganz für sich kann der Heldentenor Anton Schott, geborener Württemberger, gelten. Er vertrat gleichsam eine Spiegelung des schwäbischen Wesens nach außen, auf männlich kraftvoller Grundlage weiche, ja süße Lyrik, die in den beiden Seiten des Lohengrin-Charakters ihre unwiderstehlichste Verkörperung fand. Nächstdem waren sein Rienzi, Tannhäuser, Siegmund, Florestan, Vasko bedeutend, nicht minder lag ihm George Brown in der Weißen Dame, wo er den flotten Offizier mit dem weichen Träumer vorbildlich vereinte. Jn seinem Auftreten erinnerte er an Niemann, ohne ihm nachzuahmen. Schotts Lehrerin war Agnese Schebest, ein auch schauspielerisch glänzender tieferer Sopran von berückender Erscheinung, deren Norma, Medea, Romeo bei ihren kurzen Stuttgarter Saisongastspielen (1837—42) Bewunderung erregten. Von der beispiellos unglücklichen Gestaltung ihrer Ehe mit ihrem begeistertsten Kritiker, David Friedrich Strauß, erzählen Briefe des Dichters Eduard Mörike; der Blick auf ein gutes Bild des berühmten Theologen genügt schon, jenen Schilderungen alles zu glauben. Der Unterricht bei einer Dame mochte ebenso wie die natürliche Beschaffenheit des bei Schott zeitlebens stark ausgeprägten schwäbischen Volkscharakters zu der runden, weichen Klangfarbe seines Singens beitragen. An den früheren württembergischen Artilleriehauptmann mahnte nur das Gebietende in der Bewegung und die vorzügliche Haltung, auch zu

Pferde als Masaniello und Rienzi. Später verlor er durch sein behagliches Genießen, wozu ausgiebigstes Schnupfen, selbst auf der Bühne, gehörte, die gute Figur, und er, einst der idealste aller deutschen Tenöre, wurde von einer gedankenlosen Presse abgeschlachtet. Heinrich Vogl ist ein Beispiel für die obenerwähnte zweite Art; er hatte kurz aussehende fleischige Arme und Hände, deren natürliche Bewegung leicht etwas hölzern wirkte, eine gedrungene Figur, runde Züge und kleine, ziemlich schmale Augen, die auffällig blinzelten. Aber diese Züge und, soweit irgend möglich, auch seine Bewegungen, verklärte ein heiliger Ernst ohnegleichen. Der Pariser Tenorist Roger endlich ward für die deutsche Opernkunst von Bedeutung durch seine Tätigkeit in Meyerbeers Werken wie seine Gastspiele an großen Theatern, in denen man schon vor Niemann, von 1850 ab, einen hohen Grad von Vergeistigung der Operngestalten von seiten eines Berufssängers kennenlernte. Auch bei ihm gaben natürliche Mängel den Ansporn ab.

Der größte dramatische Sänger seiner Zeit war Albert Niemann, Gastwirtssohn aus einem Dorfe unweit Magdeburg, Schauspieler in Dessau, dann Chorist ebendort, von Hofkapellmeister Friedrich Schneider als ausbildungsfähig entdeckt. Nachdem er erst an der Berliner Hofoper als Sever in der Norma nicht gefallen und bei Kroll Partien, wie den furchtsamen Pächter Dickson in der Weißen Dame und den tölpelhaft frechen Banditen Beppo im Fra Diavolo, gegeben, dessen Titelrolle er später glanzvoll vertrat, kehrte er über die Bühnen von Stettin und Hannover als Heldentenor nach Berlin zurück. In der Darstellung fesselte Niemann schon durch die hohe, breite Gestalt und die ausdrucksvollen Züge. Seine Haltung wirkte weit ruhiger, als man es in den Heldenrollen gewohnt war; das Entscheidende seines Spiels lag im Blick, der ihm alle die unpersönlichen Bühnengesten anderer ersetzte. Als Prophet zum Beispiel konnte er dadurch mit der Kirchenszene in der förmlichen Hypnotisierung der Fides ungeahnt mächtige Wirkung erzielen. Prachtvoll war sein Augenspiel in der ihm zu hoch

liegenden Rolle des Stolzing inmitten der ehrsamen Meistersinger. Auch machte sich geltend, daß sein prächtiger Schnurr- und Vollbart denn doch selbst von der Entfernung besser saß als alle gefärbte Wolle und man dadurch dieses eindrucksvolle Manneshaupt stets ohne eigentliche Maske sah.

Das Geheimnis von Niemanns schauspielerischer Größe ist außer der glücklichen Ausstattung mit äußeren Mitteln dasselbe, das in letzter Linie jeder großen Darstellung zugrunde liegt: die Gabe, sich stets mit aller Lebhaftigkeit des Mitfühlens zu sagen: Wie würdest du selbst in diesem Fall empfinden und wie es äußern? Dazu muß aber selbst bei allem etwaigen Gleichmaß der bürgerlichen Tages- und Lebenseinteilung der Anlage nach die dramatische Persönlichkeit da sein, die Lagen voll nachleben könnte, wie die z. B. in dem Worte Wagners angedeuteten: Armselige, die ihr Liebe nie genossen! Nach Rom! Seiner Rache Pfand rast' ich hier! Nun selber nimm das Schwert! Wohin nun Tristan scheidet — und andere entscheidende und gewaltige Steigerungen menschlichen Empfindens. Trotz seines zeitweiligen Pariser Studiums bei Duprez war Niemann nicht ohne weiteres zum Kunstsänger beanlagt. Sein Ton, breit und dunkel, strömte zu voll und gleichmäßig, auch in der Tongebung nach der Höhe zu ohne die technischen Vorteile des lyrischen Tenors, das sogenannte Umsetzen, so daß hier bei allzu mächtigem Ansatz nicht selten Reinheit und Rundung litt und die Töne von e bis a etwas künstlich Hochgetriebenes hatten. Infolge der starren, unbiegsamen Ansprache lag seine Schwäche in der gebundenen lyrischen Melodie; das Piano der machtvollen Stimme behielt in allen Lagen etwas Sprödes. Sprachbehandlung aber und dramatische Gestaltung gaben der einzelnen Phrase die höchste Wirkung, auch trotz technischer Mängel der dabei gesungenen Töne. Sein Max, Joseph, Prophet (ohne hohes b beim Sonnenaufgang), sein Faust, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Achilles in Glucks Iphigenie in Aulis waren Gestalten aus einem Gusse, sein Radames wirklich ein echter Feldherr.

Auch das gesprochene Wort bekam durch ihn Bedeutung und Leben. Als Faust verschmähte er die übliche Verwandlung durch Verschwinden von Perücke und Talar; die Verjüngung durch den Zaubertrank zeigte sich nur in Stimme und Spiel. Sein Tristan bot naturgemäß das Großartigste im dritten Aufzug, wo die Höhe nur das Übermaß von Erregung ausdrückt; aber auch das heldisch einfache Spiel im ersten durchdrang höchste verhaltene Kraft. Vor allem war es das bei Wagner so durchaus unentbehrliche echt Männliche, die „Not", wie der Jubel der Liebesleidenschaft, die seine Gestalten lebendig durchdrang. „Ich singe eben nicht nur mit der Stimme — das ist der ganze Unterschied!" soll er einmal unter Freunden, mit einer Andeutung seiner Männlichkeit auch im Gesang, erklärt haben, wie denn die zahllosen überlieferten Niemann-Worte und -Geschichtchen größtenteils von zu kräftigem Erdgeruch sind, um anders als mündlich weiterzuleben. Solche, die seinem Tristan nahe auf der Bühne standen, beschrieben, wie er, nach dem von allen Hemmungen befreienden vermeintlichen Todestrank, als man Isolde zur Bekleidung mit dem Mantel von ihm trennt, ganz im Tristan lebend, unwillkürlich noch dumpfe Töne „wie ein zugelassener Eber" ausgestoßen habe.

Unbeschreibliche Vorstellungen erlebte die Berliner Hofoper in den sechziger Jahren mit Niemann, so in der Aida, mit der Mallinger, der Brandt, Betz, Salomon, Fricke; Afrikanerin mit ihm, der Lucca, Betz, Wachtel und Fricke als Oberpriester. Der Gegensatz zwischen ihm und Wachtel, der als Gast in manchen Opern neben Niemann auftrat, war von besonderer Wirkung. Durch Niemann ist in gewissem Sinne das Heldentenorfach als Ganzes gehoben und veredelt worden, denn selbst der ungebildetste Organbesitzer, der mit unbeweglicher Miene nur „Töne" singt und es für ein Verdienst hält, von Zeit zu Zeit den Arm der vom Zuschauer abgewandten Seite bis zur Augenhöhe zu heben, darf sich sagen: Er war mein Stimmkollege und ich bin der seine. Im Konzertsaal ist er weniger hervorgetreten, doch finden wir ihn schon 1867 als Vertreter der heldischen Titelrolle

in Händels Judas Maccabaeus auf einem rheinischen Musikfest.

Wenden wir uns zu Heinrich Vogl. Vielleicht kam es seiner einfachen Persönlichkeit bei der vorbildlichen Gestaltung klassischer Partien zustatten, daß er Dorfschullehrer gewesen war und als solcher, entgegen dem Wesen der höheren, wirklich wissenschaftlichen Bildung, gelernt hatte, alle Begriffe und Urteile absolut zu nehmen, die Gedankendinge überzeugt in vollkommen gute und durchaus schlechte einzuteilen. In weltmännisch skeptischer Denkweise erwachsen, hätte er kaum jenen höchsten Ernst für den Ausdruck von Schätzung und Mißbilligung gefunden, der gewissen Stellen unvergleichliche Hoheit und Weihe gab. So in der Zauberflöte: „Wo Ordnung wohnet" — oder „Die guten Lehren dieser Knaben"; — im Freischütz: „Daß aus Verzweiflung ich vom Pfade — der Frömmigkeit und Tugend wich"; — im Lohengrin: Sie sahen meine gute Tat! und ähnliche. Das traurige Ende des nur 58jährigen unvergleichlichen Sängers umschloß eine Schicksalsverkettung seelischer Seltsamkeiten. Felix Dahn hatte für den, jedem großen Erfolg einer fremden Oper eifrig nachschaffenden Goldmark in Wien eine Nachahmung von Wagners Götteroper angefertigt, „der Fremdling". In diesem überschwachen Text fand Vogl in der Gestalt des Gottes Baldur eine Glanzrolle für sich selbst und setzte das Ganze in Musik. In München zum Dank für seine zahllosen anderen Verdienste in einer, besonders lichtmäßig, wundervoll ausgestatteten Aufführung begeistert umjubelt, rechnete Vogl nunmehr mit einem Rundgang seines rein musikalisch recht hübschen Werkes über die Bühnen. Zur selben Zeit half die Freundschaft mit einem reizenden jungen Mädchen, sein ganzes Wesen in eine Art von Rauschzustand gehoben erwartender Empfindung zu versetzen. In beiden Beziehungen brachte der tatsächliche Verlauf der Dinge die unvermeidliche Enttäuschung, und dadurch einen schweren Nervenzustand. Von diesem erholte sich der sonst so kernig frische Mann, der seine freie Zeit ganz der Bewirtschaftung seines schönen Gutes

Deichselfurt bei München widmete, nicht wieder. Sein Grab findet man auf dem kleinen Friedhof zu Tutzing, dem eine Bahnstunde von München am Starnbergersee gelegenen Dorf, wo auch Brahms einst gern weilte.

* * *

Es läßt sich nicht umgehen, bei jedem ersten Fach erst seine Bayreuther Vertreter zu nennen. In jenem der Heldentenöre (Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Stolzing, Siegmund, Siegfried, Parsifal) sind es außer Vogl noch Niemann, Winkelmann, Gudehus, Jäger, Grüning, Willi Birrenkoven, der geistvolle Gerhäuser, erst Jurist, der nur einige Jahre ohne gründliche Tonbildung sang und dann der prachtvolle Spielleiter der Karlsruher Oper war, Burgstaller, Unger, von Bary, Remond, Hadwiger, versuchsweise der bekannte Konzerttenor Matthaeus Römer als Parsifal, van Dyk, Ulmer, Seidel, Cornelius, Scheidhauer, Alvary, Dalmores (Lohengrin) Anthes, Zeller, Matray. Außerdem die heute noch tätigen: Erik Schmedes, Burrian, Vogelstrom, Hensel, Kirchhoff, Kraus-Berlin, Urlus, der Bayreuther Siegmund.

Werfen wir dann einen Blick auf die großen Staatsopern, so finden wir in Berlin die beiden ersten des Faches, Ernst Kraus, den großstiligsten, und Walter Kirchhoff, den auf der Bühne lebensklügsten, im Spiel bestechendsten, stimmlich nun im Altern. In Kraus' Heldengestalt wohnte ein Organ von so seltener, gewaltiger Macht und Fülle, daß auch stark instrumentierte Stellen seinen weich metallischen Klang in keiner Lage des großen Umfangs zum Forcieren veranlassen und die Verständlichkeit des Wortes Hand in Hand mit der tonlichen Vornehmheit geht. Doch steht Josef Mann durch Jugend und Glanz der Stimme jetzt im Mittelpunkt. In Wien wirken noch heute zwei ältere Kräfte; der stimmlich ungleichmäßige, doch an Künstlerpersönlichkeit urkräftige Erik Schmedes, vorwiegend für germanische, Leo Slezak mehr für romanische Gesangspartien. Dresden, das seine frühere erste Anziehung, Carl Burrian, mit seinen prächtigen, etwas hellgefärbten, trompetenartigen Mitteln längst an

Budapest abgeben mußte, hat seinen Fritz Vogelstrom, einen hellen Tenor von einnehmender Gestalt, nachhaltiger Kraft und Frische, von ganz ähnlicher, echt heldischer Art wie dort früher der an Frankfurt abgegebene Eynar Forchhammer war; München besitzt nach dem Rücktritt v. Barys in Heinrich Knote noch eine der leistungsfähigsten, metallreichsten Tenorstimmen, bei guter Figur und aller Kulissenreißerei abholder, verständiger Darstellung, die im Rahmen des seelisch Einfachen lebensvoll wirkt. Goldglanz der Tongebung muß manche kleine technische Verlegenheit zudecken. Außerdem ragt dort Carl Erb mit seinem echten hellen Tenor auf, der erste durchschlagende Palestrina Pfitzners, und der auch lyrisch veranlagte, schönstimmige Otto Wolf, ein hervorragend künstlerischer Sänger und Darsteller.

Dann sind noch zu nennen: Tänzler, ein vorzüglicher, weicher Tenor, etwas trocken im Spiel; Krauß-Wiesbaden mit glänzender Höhe, einschließlich des B; Ottfried Hagen, ein wahrer Stimmkrösus, der nur leider allzu verschwenderisch mit seinem Reichtum umgeht und selten ein Piano hören läßt; Joseph Vogl, ein Brudersohn des großen Heinrich, markiger Othello, Bajazzo, einer der besten Tristans im 1. und 3. Akt, dessen Tiefe ihm leichtfällt. Ehemaliger Schauspieler, gibt er fast in jeder heldischen Rolle eine echt männliche, scharf umrissene Persönlichkeit. Er allein trug die innerlich ganz prächtige, in der Titelfigur textlich durchaus modern empfundene Oper Volkmar Andreaes, „Ratkliff“, nach Heines Dichtung, beim Schweizerischen Musikfest in Leipzig. In Bittners „Höllisch Gold“ ist er von kernigem Humor als Teufel. Ebendort, in Leipzig, Rudolf Jäger, in gewissen jugendlichen Heldenpartien vorzüglich; seine Glanzrollen sind Pedro im Tiefland und Max, außerdem schon der eigenartigen Erscheinung wegen alte Römer wie Titus, Galba in den Toten Augen, Nero in Manèns wirkungsvoller Oper Akte. In Hamburg glänzt Heinrich Hensel, der Vielgewandte, ein Künstler von prachtvoller Wortgestaltung und etwas hellem, gestähltem Stimmklang,

als Loge im Rheingold der Beherrscher der Handlung, wenn nicht große Persönlichkeiten neben ihm spielen. Außerdem der noch im Wachsen begriffene stimmprächtige Richard Schubert. Unter den besten seien angeführt: Loeltgen, Breslau, einer der, wenigstens nach Seite der Jugendlichkeit, glaubhaftesten Tannhäuser, der auch die äußerst schwer zu berücksichtigende Stelle: „Zum Heil den Sündigen zu führen", seiner Auffassung der ersten Szenen mit Elisabeth zugrunde legt; Fanger-Frankfurt, von großer Herrschaft über seine volle Stimme, bei zarter, schmaler Gestalt, grundmusikalisch; Carl Günther vom Stadttheater Hamburg mit dicker, starker Stimme; Fritz Kraus, Modest Menzinsky und Schröder, die höchst ansehnlichen Tenöre Kölns; letztgenannter vorzugsweise lyrisch; Rittersheim von der Wiener Volksoper; Laubenthal-Charlottenburg, der freilich auch oft für stimmlich weniger günstige Abende entgelten muß, Günther Braun-Mannheim, Rudolf Ritter-Stuttgart, der glänzende Taucher-Hannover, der nach Dresden geht; Streib-Wiesbaden; Pennarini, Nürnberg, dem im Bedarfsfalle immer noch seine nachdrücklichen, hell-metallischen Mittel zu Gebote stehen; Dr. Hans Winkelmann-Schwerin, von hoher, schlanker Gestalt, ein etwas spröder, aber klangprächtiger Tenor, im Spiel weniger durchgebildet; der mehr lyrische Roffmann-Mainz, einer der Hoffnungsvollsten, ein bedeutender Parsifal; Fischer-Niemann, Graz; Carl Baum-Chemnitz, dann sein Vorgänger Leonor Engelhardt, den Weingartner an die Wiener Volksoper berief, von gedrungener Gestalt, trotz deren er bei seiner langjährigen Anstellung in Dessau sogar den Titelhelden Herakles in Saint-Saëns Oper sang, mit leistungsfähiger, oft blühend-schöner und weicher, dunkler Stimme; Peter Unkel-Braunschweig, Jung-Bern, eine ritterliche Erscheinung mit bemerkenswerten Mitteln; Oskar Bolz-Stuttgart, Karl Jahns-Magdeburg, Schöffel-Karlsruhe, Schmieter-Prag, Kanzow-Kassel, ein stimm- und spielbegabter jugendlicher Held; Porthen, vorher an der Hamburger Volksoper, der bestens bekannte Gröbke-Schwerin; Eckert, vorher in Brünn.

LYRISCHER TENOR

Wie die Heldentenöre in Albert Niemann, so haben die lyrischen in Emil Goetze ihre Sondergröße, welche zur Blütezeit der Kölner Oper unter Direktor Hoffmann, einem Schüler Pollinis, den Hörerkreis in einem fortgesetzten echt rheinischen Rausch der Begeisterung hielt. Da hatte dieser Kreis, was er brauchte, Klanggenuß ohne die Nötigung zu stärkerer Geistestätigkeit. Stimmlich war Goetze wohl die größte Naturerscheinung der deutschen Tenoristenwelt. Armdick quoll der metallisch gesättigte Ton in der blühenden Pracht seiner Mittellage, mühelos und immer noch an Glanz zunehmend, wenn man denken mußte: nun ist die größte Fülle erreicht. Etwa von e ab setzte sich ein Halbton mächtiger, schimmernder als der andere an den vorigen, bis zum hohen b. Dabei war gewinnende Liebenswürdigkeit der Grundzug von Goetzens Bühnennatur. Eine so gesunde, einfach natürliche, von Gemütswärme wohlig durchströmte Singweise, ohne jedes Pressen im Forte und alles Süßliche im Piano, hat man selten wieder gehört. Er verband gute charakteristische Aussprache mit dem quellenden Wohllaut; auch dem dramatischen Ausdruck blieb dieses einzige Organ so wenig schuldig wie sein Spiel. Goetze beschränkte sich auf wenige Partien ohne Unterschied zwischen lyrischem und Heldenfach, am liebsten solche mittleren Charakters mit gelegentlichem stark dramatischem Einschlag, wie Faust, Lyonel in Martha. Auch sein Prophet, Lohengrin und Walter Stolzing waren eitel Erquickung von der ersten bis zur letzten Note. Später wurde er durch seine, mit reichlicher Verpflegung zusammenhängende Fülle etwas kurzatmig, ohne die Schönheit des Tones zu verlieren. Ein prachtvolles Stück durch die Kunst bis zu einem gewissen Grade veredelten rheinischen Volkstums mit seiner kraftvollen, lebensfrischen Unmittelbarkeit ging mit ihrem Darsteller dahin.

In der Vorwagnerzeit erschienen, haben einige Namen ausschließlich lyrischer Tenöre heute noch bei der Nachwelt ihren Klang. So Theodor Wachtel, erst Hamburger Droschkenhalter, dann an einer Reihe von ersten Theatern, zuletzt nur

noch gastend. Er zählt zu den Vertretern jener Art, die selbst den Fluch-Auftritt in Donizettis Lucia in der halblächelnden italienischen Schullippenstellung sangen und in der Pause höchstens, als Zeichen der Wildheit, den Unterkiefer etwas vorschoben. Rein klanglich ward ihm in seiner späteren Zeit viel Geschmack nachgerühmt. Abts Lied „Gute Nacht, du mein herziges Kind!“ ist ihm gewidmet; er legte es in seiner Glanzrolle, dem Postillon von Lonjumeau, ein. Das hohe d darin sang er noch „mit Brust“. Sein kleinerer Nachfolger in Droschkenlenkung und hohem c war Heinrich Bötel. In einigen Rollen gastete kurze Zeit überall Ladislaus Mierzwinski, der gleichfalls das cis noch mit Brust hatte, aber musikalisch und geistig nicht stark war. Aus der Wagnerübergangszeit sei auch an dieser Stelle noch Franz Nachbaur genannt, einst als Bittender um einen Platz im Stuttgarter Theaterchor zurückgewiesen; er vertrat dort seit 1868 häufig den beurlaubten Heinrich Sontheim, einen phänomenalen Tenor von fast gleichmäßig starkem Umfang vom kleinen bis zum zweigestrichenen c, der Helden-, lyrische und Spielrollen mit gleicher Lust und gleichem Erfolg vertrat und sich, als richtiger Kunstsänger bei bebesonderem Anlaß noch als Achtzigjähriger hören lassen konnte. Das ihm gewidmete Lied „Vergißmeinnicht“ von Suppé (Sontheim war der Abgott der Wiener), das er später gerne sang, vielleicht die einzige durchaus schwächliche Arbeit des hochbegabten Tonsetzers, gab in seiner faden Süßlichkeit von dem sonstigen Geschmacke des Sängers eine falsche Vorstellung. Von Wagnerpartien versuchte er nur den Tannhäuser, den er bald wieder aufgab. Dann Gustav Walter, der lyrische Tenor der Wiener Hofoper 1855—85, eine frische, schöne Erscheinung mit herzgewinnender Stimme. Seine Stärke waren Romanzen und sonstige liedartige Stücke, auch lyrische Arien. Sein Abschied im 3. Akt Lohengrin machte viel Tränen fließen, auch war er ein trefflicher Oktavio, Tamino, Raoul, Wilhelm Meister. Als Schubertsänger wußte er durch ein überzeugend wirkendes Aufgehen in der Liebeslyrik hinzureißen.

Bei Wagner fällt dem lyrischen Tenor als Höchstes, abwechselnd mit dem ersten, der Lohengrin zu; ist jener nicht mit sehr leichter Höhe begabt, so trifft den Lyrischen auch der Junker Stolzing. In München ging dessen Vertreter, Dr. Raoul Walter, sogar zum David über, der ja in seiner Weisen-Aufzählung genug lyrische Gesangskunst braucht. Auch den Erik im Holländer singt häufig der Lyrische. Sonst hat er den Froh im Rheingold, im Tannhäuser-Ensemble den Walter so schön als möglich zu singen, in jenem der Meistersinger den Kunz Vogelgesang, dann, wo man es ernsthaft nimmt, die Stimme des jungen Seemanns und den Hirten im Tristan, wenn nicht den Melot. Die Bayreuther lyrischen Tenöre (Walter von der Vogelweide, Erik, Loge) waren: Borgmann, Scheuten, Briesemeister, außerdem die jetzt noch singenden Thyssen und Wenkhaus, der Bayreuther Loge, mehr Held. An den großen Staatsopern wirken: In Berlin: Robert Hutt, etwas kühl, unpersönlich, stimmlich und musikalisch ausgezeichnet, wenn man die helle Tongebung abzieht; Kirchner, mit mehr Persönlichkeit und Wärme, Philipp, Sommer. In Wien der glänzende Belcanto-Sänger Piccaver, der stimmprächtige Maikl, Leuer, an der Volksoper der treffliche Kubla, der ganz lyrische, stimmschöne Aagaard-Oestvik, bekannt als Kaiser in Straußens Frau ohne Schatten, auch im Konzert hervorgetreten. In Dresden Lußmann mit seinem bedeutenden, schon in der Mittellage vollen Tonvorrat, wie Hutt sehr hell vokalisierend, in Charakterrollen auch besonderer darstellerischer Entwicklung fähig; dann bis vor kurzem der bildschöne Pattiera. In München der volltonige, echt lyrische, doch auch jugendlichheldische Otto Wolf. In Leipzig der glänzende Spieltenor Hans Lißmann, mit seiner italienisch leichten Höhe, von weltmännisch gewandter Darstellung als leichtherziger Kavalier verschiedenster Zeiten und Völker, auch ein glaubhafter Alfred in der Traviata. Durch seine schlanke, sehnige Figur und geschmeidige Bewegung ragt Strack in Hannover hervor, auch zu Heldenrollen geeignet, wie Jäger-Leipzig, von dem schon die Rede war.

BUFFO-TENOR

Das Fach des Buffo-Tenors ist von der geschäftlichen Seite her durch zweierlei Umstände künstlerisch so sehr geschädigt, daß hier die Meisterschaft seltener und darum um so auszeichnender erscheint. An den mittleren Bühnen ist es meist mit der Verpflichtung zur Operette verbunden, deren in dieser Kunstgattung selber vielleicht noch erträglicheres Registerüberschlagen, Näseln, Quetschen, Stoßen und Würgen im Sprechgesang höherer Lagen, letzteres durch den Kupletvortrag noch gesteigert, in nicht wenigen Opern-Ensembeln förmlich ansteckend ist. Zu den Ausnahmen gehört ein Fall wie jener des Berliners Philipp, der schon als Operettentenor den Ton vornehm locker, weich und dunkel ansetzte und bei dem der Übergang zum lyrischen Fach an der Hofoper nur einen Wechsel der Partien bedeutete. Ein schädliches Vorurteil, geschäftlich halb begründet, hält auch viele junge Tenöre, die alles für das Buffofach besäßen, ab, sich ihm zu widmen, indem sie meinen, um ihre, zum lyrischen Fach ausreichende, Stimme wäre es zu schade. Daher auch die vielen darstellerisch ganz unmöglichen Figuren bei Lyrischen, die geborene Buffos sind. Auch sagen sich diese Philosophen nicht, daß die Liebenswürdigkeit des singenden Naturburschen durch jeden Grad des oft so jämmerlichen Drückens und Pressens vollständig unterbunden wird. Schon ein guter Jaquino im Fidelio gehört deshalb zu den von einsichtigen Bühnenleitern sorgsam gesuchten Seltenheiten, da die oben gerügten Gesangsunarten die Wiedergabe klassischer Figuren unerträglich machen. Ein schwerer Mißbrauch mit dem echten Buffo ist es auch, ihn in der Oper zum sogenannten Prinzensänger, dem dritten Tenor nach dem Helden- und lyrischen zu verwenden, wie es zum Beispiel die Münchener Oper in einer ihrer Glanzzeiten tat. Dort mußte der gute Schlosser den Leopold in der Jüdin, den Herzog in der Stummen, Rudolf den Harras im Tell und alle möglichen ernstgemeinten ersten Räuber und Edelleute singen. Und leider ist es heute noch an manchen kleineren Bühnen nicht anders. Ich sah selbst an

einer mittleren den sanften Hirten im Tell im letzten Ensemble des ersten Aktes in die Kulisse springen, sich dort in überstürzter Eile Helm und Schwert reichen lassen, um sich als Rudolf der Harras mit dem Rufe: Euch trifft jetzt der Tod! sofort wieder in das Bühnenbild zu mischen.

Als Schutzpatron der Buffotenöre muß der edle Lortzing gelten, der in Zar, Waffenschmied, Beiden Schützen, Undine alle die wertvollen volkstümlichen Partien dichtete, komponierte, sang und spielte. Der Buffo wurde durch ihn ein Fach von erhöhter Bedeutung. Neuerdings ist sogar eine sehr hübsche, launige, ohne ersichtlichen Grund vernachlässigte Spieloper mit einem Buffotenor als Helden aufgetaucht, Waldemar Wendlands Schneider von Malta, oder, wie er sich nach Kriegsbeginn umtaufte, von Arta. Zu höherer Bedeutung kam das Fach bei Wagner, allerdings nicht ausschließlich zum Vorteil der gewöhnlichen Buffopartien, durch den Siegfried-Mime mit seiner dämonisch herrlichen reinen Gesangslinie, die zum Teil gar nicht zu kunstgesanglich-melodisch behandelt werden kann. Auch sie hört man infolge der landläufigen Buffo-Besetzung kaum jemals im Sinne des Meisters, sondern mit einem Abglanz der Operetten-Tongebung behaftet. Dafür scheint es allerdings, was Charakteristik anlangt, einen schlechten, ja selbst einen nur matten Mime nie und nirgend gegeben zu haben.

Hier stehe nur ein Gruppenbild deutscher Tenorbuffos, mit der camera imaginaria vom Schreibtisch aus aufgenommen. Der erste Blick fällt auf Wilhelm Breuer von der Wiener Staatsoper, der in 12 Bayreuther Spielzeiten seinen unübertroffenen Mime sang und sich jetzt mehr der Spielleitungstätigkeit zuneigt. Er hob die musikalischen Schätze dieser einzigartigen Partie, die so oft unter Krähen, Pressen, Plärren, lautem Sprechen, Rufen statt Singen, verschüttet bleiben. Ihm zur Seite der Geist Schlossers, der Ur-Mime Münchens und Bayreuths, des ersten David und dann langjährigen Beckmessers. Zur anderen Seite Breuers, der mit seinem etwas dicklichen, ausdrucksstarken Charakterkopf gar nicht nach Lehrjungen aussieht und doch ein trefflicher

David war, die anderen Bayreuther Davids: der als kleinlich-tückischer, ewig-ängstlicher Zwerg-Mime klassische Hofmüller, Schramm-Frankfurt, Ziegler, und an der Ecke der Gruppe Hedmondt, der eigentlich erst lyrischer, dann jugendlicher Held war, in Figur und Stimme einst als junger Mann vorzüglich zum David passend. Eugen Albert, Leipzig, ein im großen Stil verdrossener ränkevoller Mime, der aber der Bühne bald Lebewohl sagen will; dann Julius Lieban, ein Mime von hervorragendster Gestaltung der Partie, früher an der Berliner Staatsoper und dort als greiser Patriarch Abdisu im Palestrina noch 1919 gastend; unter der Gruppe um ihn ragt sein Nachfolger Waldemar Henke hervor, im Konzert auch lyrisch, musikalisch-gesanglich wohl der erste deutsche Buffo, neben ihm wirkt jetzt Lücke. Walther Elschner, der „trotz" seiner guten Mittel nach ein paar lyrischen Versuchen gleich zum Buffo überging und alsbald in Darmstadt dies Fach vertrat, jetzt für Leipzig gewonnen; sein schlanker, bis ins hohe d mühelos ansprechender Tenor, ein beweglicher, gewandter Körper und natürliche Munterkeit tun das ihrige. Er zählt in der Spieloper zu den Hoffnungsvollsten. Weiter Hollé und Preuß vom Wiener Volkstheater, Boruttan-Wien, der in der wundervollen Buffopartie von Schönbergs Gurreliedern Bedeutendes leistete. Gallos von der Wiener Staatsoper, mit seinem vollen, lyrischen Stimmklang; nebenan der kleine, flinke, in jeder Muskel bewegliche Paul Kuhn, Darmstadt, der trotz seiner Figur und nicht großen Stimme die riesenhaften Münchener Theaterräume in ersten Partien füllte; der vortreffliche Rüdiger, Dresden; Schwarz, Hamburg; Werner, Charlottenburg; Fritz Birrenkoven, München, dieser der drollige Bischoff von Budoja in Pfitzners Palestrina.

OPERN-BARITONE

Die Scheidung der tieferen Männerstimme in Bariton und Baß, uns heute mit aller Deutlichkeit gegenwärtig, ist, trotzdem die Verschiedenheit früher von Natur gewiß eben-

so da war, dem Wortgebrauch nach neueren Urprungs. Selbst die ausgesprochenste Baritonpartie der älteren Oper, Glucks Orest, in welcher gerade die schmerzliche Gefühlsbetonung, eine der bezeichnendsten Fähigkeiten dieser Stimmgattung, bestimmend hervortritt, zählte noch in das damals die tiefere Stimmlage ganz umfassende Baßfach. Wie der Mezzo im Verhältnis zum Sopran, so ist der Bariton gegen den Tenor durch die Weite des Umfangs an ausdrucksfähigen Tönen stark begünstigt. Ein gesunder, echter Bariton kann vom tiefen fis, mindestens vom a bis zum hohen fis, also durch zwei Oktaven, lauter charakteristisch gefärbte Töne geben, von denen die tieferen nach den verschiedenen Lagen, etwa quartenweise nach ihrem besonderen Klangreiz unterschieden sind, während die oberste Sexte, etwa a bis fis hinauf, mit jedem einzelnen Halbton sozusagen ein neues klangliches Ereignis bietet.

Ganz im allgemeinen, zum Gebrauche als Grenzbegriff, kann man die Baritone in dunkle und helle einteilen, was mit der Verschiedenheit von Helden und Lyrischem nicht zusammenfällt. Hoffmann zum Beispiel von der Berliner Hofoper war ein Held von ausgesprochen hellem Klanggepräge, während echt lyrische von weicher dunkler Klangfarbe, zum Beispiel die gegebenen Liebenaus im Waffenschmied und Luna im Troubadour, nicht selten sind. Der helle Bariton vermag den Ton leichter zu „konzentrieren", die Atemluft restloser in Ton umzusetzen; der dunkle ist mehr der Gefahr der „Überluft" ausgesetzt, welche auf die Dauer leicht die Stimmbandspanner schädigt und in den verschiedensten Lagen zum Zutiefsingen geneigt macht. Man hört den Gegensatz sehr deutlich unter anderem in Leipzig, wo Alfred Kase mit seiner gemischt angesetzten Höhe in vollkommener Leichtigkeit den Ton hält, während der Heldenbariton Soomer in seinen großartig gezeichneten tragischen Gestalten starken Luftaufwand in der Höhe braucht. Ganz ähnlich war es bei Carl Perron mit seinem klanglich wundervollen Tonansatz und dem unbeschreiblich vornehmen, etwas hauchigen Konsonanteneinsatz, am stärksten bei

Reichmann, dem unwiderstehlichsten von allen. Die dunklen Heldenbaritone nehmen meist das volle Register zu uneingeschränkt auch in die Höhe mit, was in holder Jugendzeit berauschend genug wirkt, aber auf die Dauer, wie gesagt, die Stimme gefährdet.

Die gegensätzlichen Beispiele für all dies, auch aus der Vergangenheit, ließen sich unendlich vervielfältigen. Da haben wir zum Beispiel Johann Baptist Pischek, an der Stuttgarter Hofoper, den Vater des Staatsministers, den gefeiertsten deutschen Don Juan seiner Zeit, der sein zart angesetztes, aber jeden Raum füllendes hohes Mischregister bis ins Alter sang, und seinen Schüler Fedor von Milde in Weimar, der nach achtunddreißigjähriger Tätigkeit an der dortigen Bühne noch durchaus stimmfest war. Julius Stockhausen sang als älterer Mann im zartesten Kopfton bis zum d² des Mezzosoprans, und sein Übergang zur eingestrichenen Oktave konnte im Lied voll luftiger Anmut sein; im Zimmer sprang er dann wohl drei Oktaven in ein strohbaßartiges großes d hinab. Eugen Gura, der nicht selten im Liede, wie in Schuberts Greisengesang, Mischtöne von unwiderstehlicher Süße brachte, blieb auch einem Lysiart, einem Wotan und Amfortas nichts schuldig. Auch er gehörte zu denen, die durch ihre Sonderkunst einzelne Opern hielten; so Messagers La Basoche (die Schreiberwiese), wo er in der humoristischen Figur des Herzogs, einem Gegenstück zu Boieldieus Seneschall, die Mischregister mit beabsichtigtem leicht nasalem Beiklang köstlich spielen ließ. Im letzten Sommer seines Lebens, auf seinem Landhäuschen bei Aufkirchen am Starnberger See, als die Gehirnparalyse den Armen schon jeder bewußten Einwirkung der Außenwelt beraubte, sang er noch zuweilen einzelne seiner Glanzstellen in jenem Mischregister rein und mit beseeltem Vortrag vor sich hin, für die Anwesenden eine tief ergreifende Erinnerung an seine große Vergangenheit. Kommen wir einen Augenblick auf Pischek zurück, einem gebürtigen Böhmen, der am Stuttgarter Hoftheater, gleich nach seinem Gastspiel als Jäger im Nachtlager, Zampa und Belisar, als Kammer-

sänger lebenslänglich angestellt wurde (1841—64). In London machte er sich als Vertreter deutschen Liedgesangs beliebt. Hauptrollen von ihm waren: Hans Heiling, Rigoletto, Falstaff (Nikolai), Nabukko (Verdi), Valentin. Bei seinen häufigen Urlaubsreisen vertrat ihn später Schütky, ein imponierender Hoël in Meyerbeers Dinorah, bedeutend auch als Mephisto, Lothario, Wotan in der Walküre, dessen Holländer Bülow für besser als den von Kindermann und Betz erklärte. Hingebende Leidenschaft in der seelischen Gestaltung aller seiner Partien schädigte die Dramatik von Pischeks Prachtorgan vor dem fünfzigsten Lebensjahre, so daß er von der Bühne zurücktrat. Sonstige berühmte Stuttgarter Opernbaritone waren: Pockh, Hromada, Nawiasky, für den dann Luria von Wien kam, Karl Mayer seit 1890; erwähnt sei aus jener Zeit noch der darstellerisch ungewöhnlich begabte, dort das Fach eines Baßbuffo ausfüllende August Gerstel, das Urbild eines köstlichen van Bett.

Unübersehbar ist die Schar früherer deutscher Bühnenbaritone von Ruf. Genannt seien: Johann Nikolaus Beck in Wien, der in seiner Vollkraft zurücktrat; er studierte so oft als möglich am Burgtheater die Schauspieler, um als Darsteller zu gewinnen; seine prächtig strömende Stimme verfügte über ein „offen" geschmettertes d und es. Sachs, Agamemnon, Pizzaro, Heiling, Simeon waren Hauptpartien von ihm. Anfang und Ende seiner Wiener Laufbahn bezeichnete sein Tell, 1853 und 1885. Am bekanntesten ist von den Baritonen der Wiener Hofoper, von der er freilich mit 24 Jahren schon zurücktrat, der nachmalige Leipziger und Prager Theaterdirektor Angelo Neumann geworden, der erste, der außerhalb Bayreuths den Nibelungenring aufführte, mit einer das Ehepaar Vogl, Hedwig Reicher-Kindermann, die Materna und v. Reichenberg einschließenden Wandertruppe. Auf der Reise wurde der Hilfskapellmeister Eugen Lindner als Bariton von prachtvollen, weichtönenden Mitteln entdeckt. Zu den Helden der Dresdener Hofoper zählten: Bulß, der gewöhnlich nur Forte gab und als Zampa bis zum hohen h des Tenors singend, aber auch als Ratten-

fänger von Hameln Triumphe feierte, und Scheidemantel, der vielseitige Künstler, der zum Beispiel als Sempronio in Haydns Apotheker auch köstlichen Humor entfaltete. Von ihm war schon als hervorragendstem Vertreter von Bungerts Odysseusgestalt in allen vier Abenden der Odyssee wie als Ursänger Straußischer Werke die Rede; auch als Konzertkünstler, Lehrer und Lehrbuchverfasser wird er noch zu nennen sein. In die Ehren der oben gestreiften Kölner Glanzzeit teilte sich mit Goetze als der Seele des Ganzen zunächst der Bariton und hohe Baß Karl Mayr. Er wirkte als etwas Ungewöhnliches schon durch die überlebensgroße Figur in Rollen wie Holländer, Rattenfänger, Mephisto. Zu allen Partien paßte diese Übergröße freilich nicht; die Beine seiner weißen Trikots vom Festgewande Don Juans im 1. Finale schienen kein Ende zu nehmen; auch empfand man die Verführung Zerlinens durch einen solchen Riesen halb als Gewalt. In Fachausdrücken der Seelenlehre gesprochen, lagen ihm die sthenischen Affekte näher als die asthenischen; das heißt der Ausdruck seiner Empfindung blieb vorwiegend auf das Wollen und Tun gerichtet, kaum jemals rein schmerzlich, leidend. Sein gewaltiger Holländer hatte mehr Trotz und zuletzt verzweifelte Entschlossenheit als Seelenleid, sein Rattenfänger, der damals hochbeliebte Julius Wolfsche Held von Neßlers in ihrer Art genialer Volksoper, mehr Kraft als Wehmut in seinem Wesen. Seinem Tell traute man eher die kühnen Taten als die den Blick des Schützen verdunkelnde Träne zu. Um jene Glanzzeit als Ganzes noch mit einem Blicke zu streifen, sei noch die entzückende, ihre Partien in jeder noch so instrumentalen Figur mit Leben durchglühende Ottilie Ottiker als Lyrische erwähnt, die treffliche Meta Calman als Soubrette, Caroline Steinmann als ausgezeichnete Kolorierende, Charlotte Huhn als gewaltige Altistin.

Besondere Spielbaritone von der Art, wie Gura sie nebenbei sang, sind, wie die Prinzensänger im Tenorfach, ein Prunkgegenstand, denn ihre Partien kann zur Not und nach leider fast allgemeinem Gebrauche der Buffobaß, zum

Teil sogar der Buffotenor singen. Jede Bühne aber, die über einen wirklichen Künstler des Spielbaritonfachs verfügt, hebt damit ihre Spieloper auf eine höhere Stufe. Man braucht sich aus früherer Zeit nur an München zu erinnern, wo Anton Fuchs ein unvergleichlich drolliger und dabei feiner Papageno und Masetto war, ein Daland, der durch sein Naturmenschentum, besonders das köstliche Mienenspiel vor, während und nach seiner Arie, aus der Plattheit des trockenen Nützlichkeitsmenschen weit hinaufführte. Oder an Leipzig, wo Albert Goldberg den so oft maßlos verpossenhafteten Marquis Corcy im „Postillon", den Bartolo, Beckmesser auf die Stufe gewählt ausgeführter, feinst charakterisierter Lustspielfiguren hob. Schon dieser flüchtige Blick gibt einen Begriff vom Umfang des Klangreiches, das mit dem einen Worte Bariton gestreift ist.

Dem Heldenbariton wurde Wagner schon dadurch ein Neuschöpfer, daß er ihm eine bürgerliche Schauspielrolle gab, eine Lustspielpartie im Sinne von jener Nathan des Weisen, den Hans Sachs. Zeit ihres Lebens arbeiten die ersten Vertreter des Faches daran; Reichmann zum Beispiel hat bis nahezu an sein Lebensende an ihm gestaltet. Außerdem hat Wagner den puppenhaften Lysiart zum Telramund, den prachtvoll symbolisch, aber doch nur in geisterhaften Umrissen gezeichneten Hans Heiling zum Holländer vertieft. Dem Wolfram von Eschenbach, der in gewisser Art unbedingt ins Heldenfach gehört, hat er herrliche Gesänge, wirkliche Ariosen geschrieben. Seine späteren Werke enthalten sogar innerhalb des Baritonfaches Hauptgegensätze in ein und demselben Drama: Wotan und Alberich (den aus Not da und dort der Buffobaß nehmen muß), Kurwenal und Marke, Klingsor und Amfortas, eigentlich auch Sachs und Beckmesser. Dabei führt Wagner den Gattungsnamen seines Lieblingskindes gar nicht immer im Munde. Sachs, Wotan, Marke, Gunther, Alberich, Beckmesser heißen ihm Baß oder „hoher Baß". Dem lyrischen Bariton schenkte er Orsini, Wolfram, Gunther, dem Baß: Kardinal Raimondo im Rienzi, Landgraf, König Heinrich, Pogner, Gurnemanz,

Hunding. Mit Ausnahme des Letztgenannten sind sie alle durch Baritone mit einiger Tiefe zu besetzen.

Die folgenden stehen schon mit einem Hauptteil ihrer Wirksamkeit bei Wagner. August Kindermann aus Potsdam, im Gehaben bei aller persönlichen Bescheidenheit waschechter Berliner, zuerst im Chor der Berliner Hofoper von Spontini mit kleineren Partien betraut, brachte seine lange Glanzzeit am Münchener Hoftheater zu. Auch im Konzert ist er früh hervorgetreten. Als Mitglied des Leipziger Stadttheaters sang er zum Beispiel schon zu Anfang der vierziger Jahre das Baßsolo bei der Uraufführung von Mendelssohns Erster Walpurgisnacht und, gleichfalls in jener Zeit, bei einem Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf mit Mathilde Graumann, nachmals Marchesi, die prächtige Baßpartie in Händels Josua. Um die künstlerische Stellung zu verstehen, die Kindermann im Laufe seiner, im ganzen über mehr als vier Jahrzehnte reichenden Münchener Tätigkeit ausfüllte, ist ein Blick auf die Entwicklung der dortigen Personenverhältnisse unter dem anfangs noch ganz theaterfremden Intendanten Carl von Perfall nötig. Ein wirklich erster Bassist war nicht da; seine Stelle vertrat der tüchtige Kirchensänger Bausewein, der nie lernte auf der Bühne zu gehen oder Maske zu machen. Der eigentliche Buffo, Theodor Mayer, war untergeordnet, die einzige in seiner Vertretung bedeutendere Rolle, der Skagnarelle in Gounods bald wieder verschwundener komischer Oper Der Arzt wider Willen. Nun herrschte unter Perfall nicht der Grundsatz des Rollenfachs, sondern jener des Rollenmonopols, das heißt des persönlichen Anrechts auf Rollen verschiedener Fächer. So konnte Kindermanns Tätigkeit gleichzeitig vier solche Fächer berühren, außer seinem eigenen, dem des Heldenbaritons, noch des seriösen, Buffobasses und Spielbaritons. Er sang den Ramphis in Aida, Mephisto, Waffenschmied, den zweiten Banditen in Stradella zusammen mit Vogl; den Tell und den Grafen Eberbach im Wildschütz, eine seiner Glanzrollen. Wotan und Don Juan gab er in reifen Jahren ab und sang dafür Hunding und Komthur, beide mit monu-

mentaler stimmlicher und darstellerischer Kraft. Dieser geistig ganz einfache, musikalisch schwerfällig fassende und textlich, besonders vokalisch nie recht genaue, sondern stets dem vollsten Klang nachgehende Sänger hatte ein sicheres Gefühl für die Wiedergabe alles dem arglosen Menschentum Feindlichen, Verneinenden, das bei gewissen Gestalten in deren innerstes Mark traf. Unvergleichlich war der brutal hohe, volle Herrscherton seines Mephisto, dessen „So feiert denn Walpurgisnacht!" alles Großartige überlegener Hexenmeisterschaft in sich schloß. Hagens Stelle „Mein Blut verdürb' euch den Trank" klang wirklich hohl und schaurig, nach zäh und dunkel durch die Adern fließendem, stockendem Lebenssaft. Ein echter Geistesverwandter der Inquisition war bei ihm Ramphis in Aida mit der eisigen Kälte seines Hoch- und Übermuts. Eugen Gura wirkte noch mit ihm zusammen. Dessen Stimme fehlte später die volle metallische Wucht für Wagners Heldenbaritone. Er sang gemischtes Fach: Holländer, Wolfram, Telramund, Marke, Sachs, Wotan, Amfortas, Don Juan, Jäger im Nachtlager von Granada, gelegentlich auch mit glücklichstem Humor heitere Rollen. Sein köstlicher Herzog trug Messagers wunderhübsche Spieloper La Basoche, die Schreiberwiese. Ebenso war sein Seneschall im Johann von Paris eine Charakterstudie ergötzlichster Art. Nicht minder sein Barbier von Bagdad, eigentlich eine Baßrolle, in welcher er z. B. das tiefe Dis beim letzten Wort der Stelle „Du wärest nicht so grob" mit unnachahmlicher Wirkung anschlug. Wie geschrieben für ihn war die Rolle des unheimlichen, verbrecherischen Geisterbeschwörers Pietro von Abano in Spohrs gleichnamiger Oper, die freilich als zweiten Hauptmitwirkenden eines so genialen Maschinenmeisters wie Lautenschläger in München bedarf. Er ließ die von dem gewaltigen Zauberer aus dem Sarge heraus neu in ein Schattendasein zurückgerufene Braut mit gruselig geisterhafter Wirkung durch die aufspringenden Pforten des Studierzimmers Pietros schweben. Guras Glanzrolle blieb stets der Hans Sachs, den mit so feingeistiger Überlegenheit und schalkhafter

Treuherzigkeit eben nur ein Meister von eigener hoher Bildung spielen konnte. Auch Brucks wirkte an gleicher Stelle, der Besitzer einer der edelsten, wundervollsten Baritone aller Zeiten, der als Theaterdirektor in Metz verstarb. Durch seine Heirat mit der geschiedenen Gattin Herzog Ludwigs, des Bruders der Kaiserin von Österreich, kam der ehemalige Militärmusiker, der als selbstblasender Trompeter von Säkkingen glänzte, dem Namen nach in vornehmste Verwandtschaft. Endlich sei von Münchener Kräften aus der gleichen Zeit noch der stimmgewaltige Bertram genannt, ein großartiger Holländer, Wotan, Sachs, als letzterer zusammen mit Krasas Beckmesser eine Vertretung ersten Ranges an der Berliner Hofoper.

Nicht der größte, aber einer der eigenartigsten Heldenbaritone war der Mecklenburger Theodor Reichmann, der erste Bayreuther Amfortas, Schüler von Mantius, Elßler in Berlin, Reß in Prag, Lamperti in Mailand, der für erstes Fach mit 26 Jahren nach München, mit 33 nach Wien kam. Reichmann ist unter den Sängern das Genie eines bestimmten Empfindungsausdrucks, der oft vielleicht viel stärker war als die Empfindung selbst. Von diesem tief Unwiderstehlichen, Weltschmerzlichen seines Stimmklangs und seiner Aussprache schien er selbst, in jüngeren Jahren wenigstens, keine Vorstellung zu haben. Geistig einfach wie ein richtiger Handelsbeflissener, der er, wie es hieß, eigentlich werden sollte, schrieb er, aus Anlaß einer Mißstimmung der Theaterbesucher, an die Münchener Neuesten Nachrichten einen Brief mit dem Hauptsatze: Ich singe ohne Gaum und Kloß, und man wird ja sehen, wer nach mir kommt! — Also schulgerecht ohne die bekanntesten Fehler zu singen, schien er sich damals, im Vollbesitz seiner unvergleichbaren Fähigkeit, in erster Linie bewußt. Keiner hat deutsche Dichtersprache gefühltiefer gestaltet. Größten Ausdruck und bezauberndste Klangwendung wußte er den Mitlauten f, ch, sch zu geben, die manchem eher im Fortgang des Tonstroms Verlegenheit bereiten. Was an Reichmann so einzig und unvergleichlich wirkte, war der ergrei-

fende Unterton in seiner Stimme, von einer gewissen müden Eleganz bis zu rührender Schmerzlichkeit. Seine Darstellung erinnerte oft an das Wort Schopenhauers, daß manchem in gewissen Grenzen das Maß der freudigen oder schmerzlichen Empfindungen seines Lebens durch sein angeborenes Wesen von Natur vorbestimmt sei, ziemlich unabhängig vom Verlauf des äußeren Schicksals. Dieser Weltschmerz in Reichmanns Ton hob den Sonderfall der Begebenheit seiner Gestalten ins allgemeine; der Ausdruck seines Heiling schien der Gram des ernsten Mannes an sich über die innere Kluft zwischen ihm und dem ihm doch unentbehrlichen jungen Weibe. Nichts war erschütternder als sein Seufzer, da Anna beim Volksfeste von ihm weg zum Tanze eilt, nichts unheimlicher in die Zukunft vorblickend als seine Wotan-Worte nach dem Morde Fasolts: Furchtbar nun find' ich des Fluches Kraft! Diese unmittelbare Ausdrucksmacht verschaffte gerade den ersten Worten seiner Rollen jene seltenen überzeugenden Töne, als klängen sie aus der Fülle langen inneren Erlebens, „wie aus der Ferne längstvergangner Zeiten". So im Heiling gleich sein machtvolles und dabei doch müdes Genug!, im Telramund sein Dank, König!, als blicke der Gatte Ortruds auf langes Wirrsal und Leid zurück. Der Hörer stand völlig in seinem Bann, sowie er zuerst die Lippen öffnete, auch als Agamemnon in Iphigenie in Aulis, als Valentin (O heiliges Bildnis), als Amonasro in Aida. Das dunkle, geisterhaft Nächtige im Heiling, Holländer, Vampyr lag keinem so wie ihm. Auch seine lebhafter gehaltenen Figuren schienen an den passenden Stellen von einem tiefen Schauer vor dunklen Gewalten ergriffen, so sein Don Juan in den, über den sterbenden Komthur gebeugt, unvergeßlich gesungenen Worten: „Aus dem tief durchbohrten Herzen —!" Zwei alte Opern hielt er durch die Gestaltung der Hauptrolle, als der schwermütige, alternde Maurenfürst Mauregato in Schuberts „Alfonso und Estrella" und der düstere Uller in Marschners „König Hiarne", beides Münchener Ausgrabungen unter Perfall.

Im stärksten Gegensatz zum Beispiel zu dem immer temperamentstätigen Schelper ließ Reichmann zunächst das Leidende in seinen Gestalten anklingen. Sein Fluth verriet sofort den Mann, dessen Verhängnis die Eifersucht ist; selbst sein unwillkürlich in der Aussprache zögerndes, etwas schleppendes „Wie freu' ich mich!" im Duo mit Falstaff hatte einen schmerzlichen Unterton. In seiner ersten Anrede Wolframs lag schon der ganze Verzicht auf das Liebesglück mit Elisabeth.

Wie so ziemlich allen großen Baritonen, die es mit Thomas' zu Unrecht bei uns vergessenem Hamlet versuchten, wie Faure, Perron, fand auch Reichmann in dieser Rolle neue Anregung und tiefe Befriedigung. Während er sonst meist zu viel Ton gab und zu lange auf hohen Noten weilte, stand ihm hier ein wunderbares Piano parlando zu Gebote. Auch als Sachs traf er den Sprechton mancher Stellen trotz der Dicke seiner Stimme erstaunlich. Schon durch die schöne Erscheinung im goldenen Helm und Harnisch wirkte er als Achilles mächtig und bewegend neben dem ebenso gewandeten Winkelmann in Goldmarks „Kriegsgefangener". Als Rubinsteins „Dämon" fesselte er durch seine tiefe Leidenschaftlichkeit in der Titelrolle. Für den Jago Verdis schadete ihm gerade dieses Zuviel; der Gestalt fehlte die ruhige Überlegenheit, die er in anderer Art so herrlich als Sachs zu treffen wußte. Unter Mahlers Einfluß war dieser wundervoll bei ihm gereift, sein echtester Augenblick blieb natürlich die Stelle: Mein Kind, von Tristan und Isolde — Weiß ich ein traurig Stück.

Im Liede, das nicht sein Fach war, wurde er leicht zu pathetisch; prachtvoll lag ihm Schumanns „Ich grolle nicht!", auch der Flutenreiche Ebro mit seiner schwermütig weichen Liebessehnsucht. Am fesselndsten klang sein Bariton auf der Bühne neben dem August Kindermanns. So nach dem Posaunenschall von dessen Anrede des Steinernen Gastes: „Deine Ladung hab' ich vernommen!" Reichmanns halb ironisches, doch vom geheimen Grauen durchrieseltes: Nimmer hätt' ich Euch erwartet! Oder nach dem:

Höre mich an, Margarete! seines sterbenden Valentin das bis in die Deckenöffnung um den Kronleuchter dröhnende: Ins Weite! Kindermanns.

Reichmann starb schon 54jährig in einer Kuranstalt am Bodensee, wohin ein nervöses Herzleiden ihn getrieben. Die Verminderung seines Gehaltes an der Wiener Hofoper durch Direktor Mahler löste eine Verschlimmerung seines Zustandes aus, für welche Mahlers Feinde diesen verantwortlich machten. Schon früher hatte er manches beim Theater auszustehen gehabt, so auch Reibereien mit den Münchener Opernbesuchern, weil er öfter dem Hervorruf keine Folge leistete. Daß diese Ehre neben ihm auch Unfähigen zuteil wurde, machte sie ihm so anrüchig. Sein Bühnengenosse, der Altbayer Heinrich Vogl, war ihm aufsässig und hieb deshalb einmal als Lohengrin derart auf Reichmann-Telramund ein, daß sich dieser lange weigerte, noch in irgend einer Rolle mit Vogl zu kämpfen. Die Münchener Volkszeitung brachte die Bildnisse beider Künstler auf dem Leibe zweier Kampfhähne mit großen Sporen. Die Frauen sagten dem großen Künder des Weltschmerzes nach, diese Schwermut käme daher, daß ihm das natürliche Liebesempfinden versagt sei; sie meinten: wer uns entbehren kann, muß diese Fähigkeit wenigstens schmerzvoll empfinden. Manche Neckerei von seiten der Berufsgenossen hatte er, der geborene Nordländer, in der Luft der lebensfrohen Wiener Offenherzigkeit wegen dieses Spieles der Fama auszustehen. Dazu kamen die durch Epochen tiefer Verehrung für Mahler unterbrochenen erbitterten Auflehnungen Reichmanns gegen dessen künstlerische Diktatur.

Eine Charaktergestalt unter den deutschen Baritonen, wie Reichmann in Rostock geboren, war Otto Schelper, über ein Vierteljahrhundert vergötterter Heldenbariton, Baritonheros, wie ihn ein dortiges Blatt gern nannte, der Leipziger Oper. Man setzt sich heute noch der Entrüstung Unkundiger aus, wenn man auf den grundlegenden Unterschied zwischen der Art anderer erster Meister und der seinen hinweist. Fach-

männisch gesprochen kann man nicht sagen, daß er im herkömmlichen Sinne seine Rolle gespielt habe; er stand über ihr, spielte mit ihr, spielte sich selbst im Abenteuer des betreffenden Bühnenvorgangs, während jene in ihrer Rolle lebten und sich darin verwandelten. Das ließen zahllose Einzelheiten erkennen. Z. B. Rossinis Barbier in der Stretta seines Auftrittsgesanges; wenn Schelper da mit verblüffender Behendigkeit im Presto sein „Ah, bravo, Figaro!“ heruntersang, stand er dabei wie eine Statue, „Beine geschlossen, Hände an der Hosennaht“, nichts bewegte sich an ihm, nur mit unheimlicher Schnelligkeit die ganz lose gehaltene Kinnlade, was als abenteuerlicher Gegensatz natürlich um so mehr hervortrat. Ging dann der alte Bartolo aus seinem Hause heraus bedächtig um die Straßenecke, so machte Figaro, sich tief bückend, dicht hinter ihm das Kläffen eines Hündchens nach, so daß jener mit einem täppischen Sprung in komischer Eile davonhumpelte. Eine Maske im Sinn eigentlicher Verwandlung machte Schelper nicht, konnte es auch kaum; denn das Auge, wie man gewöhnlich sagt, oder vielmehr was man damit meint, die es umgebende Gesichtsmuskulatur, war von so sprechendem Ausdruck, daß Bart, Falten, Haaransatz, Kopfschmuck, dagegen wenig ausrichteten. Mitspielern hergebrachter Art, ohne eigene Note, konnte dieses beständige Durchleuchten der stark betonten Persönlichkeit gefährlich werden. Wenn er im Lohengrin mit Fanny Moran-Olden zusammen das dunkle Prinzip im Gegenspiel vertrat, so war bei der lange gewohnten Besetzung die ganze blonde Lichtalbengesellschaft (Sthamer und Lederer) mit samt dem gemütlichen König Heinrich (Grengg) vollständig an die Wand gedrückt. Wenn Schelper nicht einen seiner, die Bewegung auffällig hemmenden Gichtanfälle hatte, konnte er ungemein behende sein. Als Heiling tanzte er im Glauben, Konrad tödlich verletzt zu haben, höhnisch auflachend wie ein echter Kobold auf einem Bein, und nichts ist bezeichnender als die Äußerung eines alten Leipzigers, als Perron in seiner tief schwermutsvollen Art zum erstenmal die Partie gesungen: Gut ist der

Perron („Pärrong") auch, aber's Bestialische hat er doch nich' so 'raus!

Neben dem Heldenfach vertrat Schelper vielfach das des Spielbaritons, und hier waren die Naturburschen sein Sondergebiet, wie der lustige Ambrosio in Weber-Mahlers Drei Pintos. Wenn im Text eine schwächere Stelle kam, entfaltete Schelper da langsam ein Taschentuch mit vier verschiedenfarbigen Eseln, das der Heiterkeit wieder auf die Beine half. Am ungeschminktesten lebte er seine frohe Laune, die vom Leben des Tages so oft mit vollstem Grunde getrübt war, in der Zauberflöte aus. Niemand erwehrte sich des Lachens, wenn er die weißbemäntelten alten Isispriester ironisch untertänig „Hochwürden Herr Pfarrer!" betitelte oder dem einen, der Papagena aus seiner Gesellschaft fortholt, es war ein Künstler, der damals seine später so große Laufbahn klein begann — mit unwiderstehlicher Natürlichkeit zurief: Mischen Sie sich gefälligst nicht in meine Familienangelegenheiten, lieber Knüpfer! Knüpfen Sie lieber ein Eheband zwischen mir und dieser jungen Dame! — Es wäre schwer, durch noch so viele Einzelheiten von der Bühnenwirkung, die Schelpers Persönlichkeit eigen war, den rechten Begriff zu geben. Und den allermeisten ward seine Eigenart gerade als solche nicht bewußt; man gewöhnte sich, diese oft außerhalb landläufiger Spielkunst stehende Wiedergabe einfach als die höchste Stufe solcher anzusehen. Schelpers Bühnenperson war, was die Schulseelenkunde eine sthenische Natur nennt, das heißt alle seine Affekte äußerten sich nach der tätigen, kraftvollen Seite, selbst Verzweiflung und äußere Gebrochenheit. Er blieb immer mitten im Leben und Tun. Als überführter Pizarro ging er mit dem Gesichtsausdruck ab: „Verflucht, das nächste Mal mach' ich's schlauer!" Von seinem zerknickten Alberich war man überzeugt: der fängt die Sache jetzt von vorne an! Was sein helles, im höchsten Grad metallisches Organ anlangt, dessen Wucht er durch eine wie in Erz gemeißelte Aussprache, doch ohne jedes Zerhacken der melodischen Linie, noch verstärkte, so sprachen manche von einem „Knödel". Daß

es von einem solchen im eigentlichen Sinne weit entfernt war, bewies schon seine Unermüdbarkeit und die leichte Ansprache des reinen Kopftons in der Mezzosopranlage, die er in dem Buffoterzett der Drei Pintos als „Braut" ausgiebig anwandte.

Eine der fesselndsten Baritonerscheinungen war der erst in Leipzig mit Schelper, dann in Dresden mit Scheidemantel wirkende Carl Perron, schon als blutjunger Sänger von edler und reifer Künstlerschaft. Gustav Mahler, der im engeren Kreis, um mit Wotan zu reden, seinem wütenden Ekel an dem deutschen Opernwesen bis zu grotesken Ausbrüchen Luft machte, pflegte Perron mit wenigen andern stets auszunehmen. Sein Wotan, Gunther, Hans Heiling, Holländer, Wolfram, Nelusko, Zar, Hamlet boten hohes, echtestes Künstlertum; selbst zweite Rollen, wie der Minister (Fidelio), Heerrufer, Orsini (Rienzi), wurden durch den vollendeten Stil und den gewaltigen Ernst, mit denen er sie anfaßte, stark herausgehoben. Glücklicher als er und Otto Schelper haben sich selten zwei erste Baritone ergänzt, selbst bei Partien, in denen sie abwechselten. In dem folgenden Vierteljahrhundert hat der abschwächende Einfluß der Gewohnheit und der Theaterschablone nicht an ihn herangekonnt; er blieb der große Künstler edlen Stils, dessen weise Verteilung von Licht und Schatten jedem einzelnen Satze seiner Partie zugute kommt, dem einen vollen Glanz der Tongebung, dem andern bei musikalisch und deklamatorisch scharfer Zeichnung gedämpfte Farbe gebend. Er wußte als echter Künstler jede „dankbare Partie" zu einer in allen Einzelheiten mit strenger Folgerichtigkeit gestalteten lebenswahren Menschendarstellung auszuarbeiten. Die Theaterschablone des Bösewichts gab es für ihn nicht. Sein Sebastiano ist, seelisch geschaut, der leidenschaftlich empfindende Mensch, der so handelt, wie die Verkettung innerer und äußerer Umstände, die alle nicht von seinem Willen abhängen, ihn zwingt. Im Auftreten, mit Meisterschaft bis in die kleinste Bewegung festgehalten, der herrische Großbauer, der erste unter seinesgleichen, aber eben doch

ganz Bauer, mit jener Art von Schwerfälligkeit, welche auch in südlichen Zonen durch das persönliche Ringen mit der harten Natur entsteht. Auch sein Pizarro kehrt das rein Menschliche hervor, er gibt einfach und kraftvoll das Gebaren eines Mannes wieder, der sich plötzlich gezwungen sieht, Konsequenzen seines Tuns auf sich zu nehmen, die ihn jeden Augenblick in ernste Gefahr stürzen können, in dem Furcht und skrupellose Tatkraft kämpfen. Ein wahres Wunderwerk von Gestaltung ist sein Wotan in der Walküre. Vergeblich wäre es, diese Darbietung nach ihren Einzelheiten zu zerlegen, die Kunst in der Verbindung von Wort und Ton aufzuzeigen, in der klanglich verständlichen und ausdrucksvollen Ausarbeitung auch der leisesten Ansprache des Tons in der Vorbereitung starker seelischer Ausbrüche, wie in der geistigen Durchdringung und unmittelbar klaren Verlebendigung aller Beziehungen, die im Gefühl des Erzählenden, des rückschauenden Gottes, jedem einzelnen Satz sein Mitklingen geben. — „Heute hast du's erlebt!" durfte jeder zu sich sagen, der die Sehnsucht fühlt, jenes Außerordentliche, Hohe wirklich zu erkennen, was seinem Wesen nach jenseits der Opernwirkung steht. In den beiden großen Szenen des dritten Aufzugs bietet sein Übergang vom Zorn zur Wehmut bei Brünnhildens Bitten Meisterzüge. Später war Perron ein ergreifender Amfortas; seine Strauß-Rollen wurden schon erwähnt.

Die Bayreuther Baritone für Holländer, Wolfram, Telramund, Kurwenal, Sachs, Wotan, Alberich, Gunther, Amfortas, Klingsor waren: Betz, Hill (Alberich), Perron, Bachmann, van Rooy, Bertram, Eugen Gura, Scheidemantel, Kaschmann, Rudolf von Milde, Schütz, Reichmann, Berger, Witehill, Engel, Friedrichs, Popovici, Nawiasky, Dawison, Plank, Fuchs, Demuth, Degele, Leidström; dann die heute noch singenden: Soomer, Weil, Armster, Habich, Schützendorf-Bellwidt, Challis, Robert von Scheidt, Scheidl, Groß. Von den Baritonen der Berliner Staatsoper besitzt die erstaunlichsten Naturanlagen Heinrich Schlusnus, dessen Stimme mit voller Natürlichkeit des Klanges lyrische Tenorhöhe mit vollem mar-

kigen Baßklang vereinigt. Im Konzert merkt man auch ihm, wie so vielen seiner Bühnengenossen, die gelegentliche Unsicherheit an in bezug auf Auswahl und Reihenfolge der Lieder, Wahl der Tonarten, Tonstärke, seltener der Atemzeichen. Da er noch sehr jung ist und auch äußerlich prachtvolle Eigenschaften hat, ist seine Entwicklung gar nicht abzusehen. Für hohe italienische Partien ist er wundervoll, dabei natürlicher, weniger Virtuose der Leidenschaft als sein nächster Fachgenosse Joseph Schwarz, der nebenbei im Konzert durch die nicht künstlerischen äußeren Beigaben zu seinen Leistungen „das Publikum" zum Rasen bringt. Seine edle Erscheinung trägt das ihrige dazu bei. Michael Bohnen, vielleicht der eigenartigste, vorbestimmte Mephisto, ging nach seiner, zum höchsten Ärger des anwesenden d'Albert gesprochenen, statt gesungen, Vertretung des Generals Guillaume in der Berliner Erstaufführung des Stier von Olivera Ende 1919 zum Kino ab. Außer ihm, dem stimmgewaltigen, unberechenbaren Temperamentsänger, war und ist heute noch Habich dort, der ausgezeichnete Charakteristiker; dann der stimmbegabte Broensgeest, Renner, Ziegler, Challis und der prächtige Armster. In Dresden wirkt Friedrich Plaschke, der Meister-Sachs, dabei trotz seiner nicht großen Figur ein seelisch bedeutender Holländer; Robert Burg in der ganzen Pracht seiner Jugend, Stimmfülle und männlich entschlossenen Sprache; Waldemar Staegemann, der vielseitige, leidenschaftliche und doch wieder weltmännische Spielbariton. Schon sein Vater Max, der langjährige Leipziger Theaterdirektor, hatte in seiner Jugend einen bestrickenden dunklen Bariton; nach glanzvollem Wirken an der Oper zu Hannover trat er in seinen besten Jahren zurück. Hamburg rühmt sich der Stimmerscheinung Lattermann, dessen „Bariton" vom tiefen Baß-D bis zum hohen Tenor-B geht, ein Stimmkünstler im eigentlichsten engeren Sinn. München besitzt als vielleicht stimmgewaltigsten der deutschen Baritone den nach Wien abgehenden Dr. Schipper; neben ihm wirkt der tonmächtige, ganz im Bühnenfresko gestaltende Feinhals, ein großartig pathetischer Holländer

und Wotan; der vortrefflichen Brodersen, von früherher noch Bauberger, ein guter Fasolt. Außerdem für luftige Höhenlagen Grifft, für tiefere Gillmann, beides bedeutende Kräfte. Leipzig sitzt bei mancher lyrischen Partie zwischen vier Stühlen; es hat den heldischen Soomer, den vielseitigen, auch als Humorist glänzenden Kase, dessen Stattlichkeit aber nicht immer am Platze ist, den gedrungenen Possony, einen Alberich und Jago von echter Leidenschaft, auch anmutigen Figaro, endlich den schlanken Nervenmenschen Kaposi, geistreichen Schauspieler von nicht unkräftigem, reizlosem Ton. Walter Soomer steht, obgleich die Stimme sich etwas gesenkt hat, noch immer in bedeutender Kraft da. Besonders in seinem Wotan stellt er eine Gestalt von unerhörter Bestimmtheit und Lebensfülle heraus. Er gibt das Drama der gewaltigen Herrennatur, deren selbstherrlicher Trotz bis nahe an den Zusammenbruch unterwühlt wird. Nach langem Wechsel genußfroher Launen trifft ihn zum erstenmal das Gefühl für das Weib in einer Form, die nicht zur Begierde vereinfacht, nicht durch Besitz abgeschwächt werden kann, die Liebe zu der als Kameradin herangereiften Tochter; dazu tritt das gleichfalls väterliche tiefe Mitleid mit Siegmund und Sieglinde. Dieses Beste seines Daseins, den freier Verbindung entstammten Nachwuchs muß er den Verträgen opfern, die ihn an die längst ungeliebte Gattin, die Vertreterin uralter Gesetze, binden. Und zugleich sieht er, der innerlich vom Gesetz Befreite, Große, mit an, wie die Kleinen, die Knechte, das ekle verachtete Zwergenvolk, das in diesem Punkt stärker als er, die Liebe verfluchen konnte, vermöge dieser Unabhängigkeit auch an seiner äußeren Vernichtung arbeitet. Nicht leicht vermag einer diese Linien darstellerisch schärfer nachzuzeichnen und mit blühender gesanglicher Farbe zu erfüllen. Eine Sonderkunst Soomers liegt in der außerordentlichen, erschütternden Gestaltung d'Albertscher Helden: Sebastiano im Tiefland, des napolenonischen Generals im Stier von Olivera und des Jakobiners Marc Arron in der Revolutionshochzeit.

In Wien ersetzt an der nun von Richard Strauß geleite-

ten Landesoper die Größen der Mahlerzeit, wie den erst 1919 verstorbenen ausgezeichneten und vielseitigen Weidemann, jetzt Werner Engel, ein Bariton von groß angelegter Persönlichkeit, der besonders Wagner auch wirklich „schön singt“, und Duhan mit seinem vollen, weichen, warmgetönten Bariton. An der Volksoper wirkt der treffliche heldische Fleischer. Unter jenen, die Großes versprechen, sind Erich Hunold, Braunschweig, und der mehr lyrische Heußer, Darmstadt; in Stuttgart Theodor Scheidl mit seiner fast riesenhaften Figur und dem prächtigen, männlich entschlossenen Spiel an Forsell erinnernd; er soll an die Berliner Staatsoper; dann der ausgezeichnete Eckard, Nürnberg; v. Schenk, Frankfurt, ein bedeutender Alberich; Hermann Siegel, Hamburger Volkstheater. Hans Mohwinkel, vorher Frankfurt, weniger berühmt, als seiner bestechend mannhaften, sinnvoll entschlossenen Art als Sänger und Darsteller zukäme. Der stimmstarke Desider Zador, ein bekannter Alberich; Breitenfeld-Frankfurt; der zuverlässige Kronen, Hannover. Ferner die beiden urgesund stimmächtigen Brüder Julius und Robert von Scheidt; Julius in Charlottenburg mit Börgesen und dem hochstimmigen Bilk zusamen; Robert in Hamburg, dortselbst auch der kernig-heldische Buers mit prachtvoll ausgeglichenem großen Umfang, Groenen, und der dunkel-sammetstimmige ausdrucksreiche Moog. In Wiesbaden ersetzt Marherr den glanzvollen, jung verstorbenen De Garmo; dort auch Andra und der famose Geiße-Winkel. Dann Wuzél-Kassel, ein bestechender Belcanto-Sänger von hellem, echtem Kunstgesangston, auch als Held; Liszewsky, Köln; Langefeld, Nürnberg; Büttner in Karlsruhe, noch immer trefflich; Abendroth, Bremen; in Weimar seit 1895 der prächtige Strathmann.

BÄSSE

Die immer größer werdende Seltenheit tiefer Solistenstimmen steht, wie schon erwähnt, im Gegensatz zu Riehls Annahme eines immer stärkeren Auseinanderrückens der

ursprünglich eng benachbarten äußeren Stimmgrenzen. Mutet uns heute doch schon die Orgeltonfülle der berühmten Wiener Baßstimmen: des gewaltigen Rokitansky, Mayrhofer, Scaria, Grengg, Hesch, Haydter, fast wie ein Märchen aus alten Zeiten an; einzig Richard Mayr ist von dieser Reihe noch übrig. Einen Osmin in der Entführung zu besetzen, ist heute schon schwierig. Wagner, der von den Bässen Baritonhöhe verlangte, hat auch hier die Gestaltung des Nachwuchses beim Theater beeinflußt.

In Bayreuth sangen als Daland, König Heinrich, Landgraf, Marke, Pogner, Fafner, Fasolt, Hunding, Hagen, Gurnemanz die Künstler: Scaria, Kindermann, Siehr, Wiegand, Gillmeister, Blauwaert, Heidkamp, Eckard, Livermann, Niering, Grengg, Frauscher, Mosel, Eilers, versuchsweise der Konzertsänger Sistermans (Gurnemanz, Pogner), Elmblad, Greef, Blaß, dieser das merkwürdige Beispiel eines hellen Basses — ferner Richard Mayr, Braun, Lohfing, Knüpfer, Hinkley, Corvinus, Lehmann, Wachter, Bohnen (Hunding), Keller, Bender, v. Reichenberg, Guth-Brünn, Hettstedt, Kothner (Baßbariton), Dr. Schneider, Geiße-Winkel, Moest, Doering, Fenten, Felix v. Kraus, von welchen die Reihe von Richard Mayr ab noch tätig ist. In Berlin wirkt der jetzt manchmal etwas trocken behäbige, aber höchst stimmreiche, in Charakterrollen oft unwiderstehliche Paul Knüpfer; Bachmann; Stock, ein grundmusikalischer Beckmesser; in Wien von Mahlers herrlichen Bässen noch der genannte Richard Mayr, dann Manowarda, Rittmann, Moest, Markhoff; bis vor kurzem noch der jung verstorbene Haydter; sprichwörtlich leben noch, aus der Zeit vorher, Rokitansky, Mayrhofer fort. München besitzt den stimmgewaltigen Bender, Gillmann, Robert Lohfing, Gimpler, Gleß, Geis. Hamburg hat seinen Max Lohfing, in erster Linie Buffo, Baumann, Marowsky, Dresden die stimmprächtigen Künstler Ermold und Zottmayr; in Leipzig wirkt Hans Müller, der geborene Vertreter urwüchsiger Volkstümlichkeit, der gelegentlich als Ochs, auch andeutungsweise zum großen C hinabsteigt.

Noch sind unter anderen zu nennen: Zec, Bandler und Frischler am Wiener Volkstheater; in Darmstadt Schlembach, der Nachfolger des durch seine hohe schlanke Figur und großzügige stimmliche Gestaltungskraft hervorragenden Stephani, der auch zum Beispiel mit seinem Polyphem in „Aris und Galathea" eine Charakterfigur von hohem Rang bietet. Dann Höttges, Köln; Fenten und Frank, Mannheim; jener mit seinem großtonigen, dabei doch ziergesangfähigen Baß vornehmlich im Oratorium hervortretend.

Die Bässe Stock-Berlin, Mang-Mannheim, von Schenk-Frankfurt, Stern-Kassel, Corvinus-Braunschweig, Schützendorf-Wiesbaden, Simons-Stettin, Flaschner, Schneider-Frankfurt, Ziegler-Karlsruhe, Sollfrank, Fenten, Wannet, Gmür-Weimar und andere sind infolge des Mangels an guten Baßstimmen auch in Buffo-Partien hervorgetreten. Ihren Sonderruf als Buffos hatten und haben zunächst die Bayreuther Beckmesser: Fritz Friedrichs, dessen kostbare Profillinie aus jeder Maske hervorleuchtet, ein stets im größten subjektiven Recht befindlicher und dadurch in seiner Beschränktheit treuherziger Stadtschreiber, der das Ständchen betörend schön sang; der etwas trockene, aber durchaus folgerichtige, musikalisch gleichfalls stäubchenfreie Nebe, Müller und Schultz. In München der unnachahmliche Joseph Geis, eigentlich ein Bariton, wie wohl alle richtigen Beckmesser; seine erste hervortretende Gesangsrolle war der Bettler in Raimunds Verschwender. Als ehemaliger Violinist der Münchener Hofoper ist Geis, ein Sohn des einst allbeliebten dortigen Volkskomikers, auch „nebenbei" grundmusikalisch. Vom Vater geerbt hat er die vollkommene Unaufdringlichkeit der humoristischen Wirkung. Zu nennen ist noch Laßner-Leipzig, trotz des schmalen Gesichts und Körpers von metallisch ausgiebigem Gesangston, dabei als Beckmesser eine lebendige Charakterstudie; sein dortiger Vorgänger in der Partie war Albert Kunze, eines der bestgeschnittenen Beckmesser-Profile, der zur Operette überging. Andere vorzügliche Vertreter dieser Buffopartie mit Baritonhöhe sind Heinrich Kuhn, Darmstadt; Paul, Hannover;

Otto, Dessau; Voigt, Braunschweig. Übrigens hat auch der Possenkomiker Anton Frank in Stuttgart, nach seinem Striese, einen ganz famosen Beckmesser hingestellt. Genannt seien endlich im Buffofache Kandl, Charlottenburg; Karen, Olmütz; Ludwig Mantler vom Wiener Volkstheater, der seinerzeit in Berlin mit starker Wirkung die Hauptrolle in Waldemar Wendlands zu Unrecht rasch wieder vergessener komischer Oper „Das vergessene Ich“ gab.

SÄNGERINNEN

UNIVERSALISTINNEN

Bei den Damen sei gleich bemerkt: von den weiblichen Mitgliedern kleinerer Bühnen oder kleineren Mitgliedern größerer zu reden, ist ein undankbares Geschäft. Bis die Tinte trocken ist, sind sie vielleicht schon nicht mehr am Theater oder wiegen gar schon ein Kindlein. Die Inhaberinnen größerer Aufgaben und größerer Gehälter sind natürlich beständiger, auch wenn sich ihr Zivilstand ändert — was die vielen Doppelnamen beweisen. Einleitend sei einer Art von Sopranen gedacht, die man als besondere Klasse betrachten kann, der Vielseitigen — Universalistinnen, wie man nach dem übertreibenden Wortgebrauche sagen müßte. Die Versuchung, jenseits der Grenzen eines Rollenfachs weibliche Partien aller Art zu singen, besteht zumeist für jene Sopranstimmen mit leichter Höhe und Tiefe, die technisch imstande sind, Kantilene, Koloratur und dramatische Akzente zu bewältigen. Sie übersehen dann leicht, daß es nach dem Gesetz der Anpassung unmöglich ist, in irgend einem Fach einzig durch die Tätigkeit des Bewußtseins zu charakterisieren, daß vielmehr tausend kleine Züge in Klang, Artikulation, Mimik, Geste aus dem Unbewußten heraus, durch die Begrenztheit der Rollenart, aus der beständigen Wiederholung nachbleiben. Wird nun dieser auch beim Hochbegabten von selbst arbeitende Vorgang durch häufigen Wechsel gestört, so entsteht jenes Bild, für welches man

den Ausdruck hat: in keinem Fache überzeugend. Dazu kommt, daß eine Richtung doch gewöhnlich dem eigenen Wesen am meisten entspricht und daß der Spielraum der äußeren Veränderung durch Perücke, Schminke, Gewandung, selbst Bewegung, bei der Frau beschränkter ist, die einschneidenste aber, jene durch den Bart, überhaupt wegfällt.

Zu den bezeichnenden Fällen der jüngsten Vergangenheit gehörte Anna Sutter an der Stuttgarter Hofoper, deren Ende durch die Pistole ihres eigenen Kapellmeisters Dr. Aloys Obrist noch in aller Gedächtnis ist. Sie sang sich an jener Bühne von der gefeierten Soubrette, dank einer seltenen Biegsamkeit der Stimme und der darstellerischen Mittel, allmählich in die anderen Fächer hinein, mit vielem Geschick, aber ohne den Nicht-Stuttgarter in lyrischen und dramatischen Partien stets von ihrem inneren Beruf dafür zu überzeugen. Bis zuletzt blieb sie der Operette treu, die gerade durch sie am Stuttgarter Hoftheater zur Blüte gekommen war; am Abend vor ihrem Todestag sang sie noch die Mamselle Nitouche. Als Lustige Witwe begeisterte sie die Stuttgarter am stärksten. Sehr bezeichnend für die unbewußte Art ihres Schaffens ist eine Äußerung zu dem Kritiker des Schwäbischen Merkur, Oswald Kühn. Nachdem die Acté als Salome gegastet, eine Rolle, welche die Sutter oft gesungen und auch trefflich getanzt hatte, bemerkte sie zu diesem: Nun habe ich doch auch einmal die Salome gesehen, das ist ja ein schreckliches Stück. Ungemein stark war der Anteil an ihrem tragischen Geschick; an zehntausend Menschen begleiteten sie zum Grabe und eine einzige Stuttgarter Kunsthandlung verkaufte hernach achtzehntausend Bilder von ihr.

Unter den lebenden Vertreterinnen dieser Art ist die bekannteste, von manchen gefürchtetste, Lilli Lehmann, deren bayerische Abkunft sich in einer gewissen gemütlichen Bürgerlichkeit des Gesichtsausdrucks nicht ganz verleugnet. Gut und geschickt in jedem Rollenfach, vor allem gesangstechnisch jedem gewachsen, liegt doch die letzte, eigentliche hohe Dramatik außerhalb der stimmlichen Kraft

und des Charakters ihres Gesamtwesens. Sie vereinigt Koloratur mit weicher Kantilene, sang in Wien 1885 hintereinander die Königin der Nacht und jene der Hugenotten, dazwischen Fidelio und Isolde. Ein Vorzug ihres Zierganges ist die reizvolle Beseelung; ihre Norma zusammen mit der jugendschönen Adalgisa ihrer Schwester Maria machte seinerzeit hervorragende Wirkung. Daß der süddeutsche Volkscharakter solcher Vielseitigkeit ungleich günstiger ist als andere, versteht sich. Die Wiener Luft mit ihren reichlichen Nährstoffen für freie Entfaltung der Persönlichkeit scheint ihr ganz besonders zuzusagen. Auch die Elizza gehört dort zu den Universalen, die alles gut und eben deshalb von einem gewissen Moment an etwas unpersönlich gestalten. Sie vereinigt Koloratur und Lyrik bis zu Partien, wie Toska, Valentine, neben der sie eine tadellose Königin singt; sie ist ein reizvoller Eros Glucks, eine vorzügliche Philine und Königin der Nacht. Auch Marie Gutheil-Schoder reiht sich dieser Gattung von gegenwärtigen Künstlerinnen der Wiener Hofoper ein. Von jenen der Vergangenheit sei zunächst die Steiermärkerin Bertha Ehnn genannt, die dort in den achtziger Jahren so verschiedene Rollen vertrat, wie Mignon und Carmen, Gretchen, Julie, Leonore in der Favoritin, Agathe und Recha, Selika und Elsa, Elisabeth, Sieglinde, Brünnhilde. Eine gewisse Spannweite in Partien mittleren Charakters der deutschen Oper — italienische liebte sie nicht — besaß dort schon Luise Dustmann. Schönheit, Stimme, Begeisterung und scharfer Künstlerverstand, dazu ein außerordentliches stummes Spiel vereinigten sich in ihren Rollen, unter denen so verschiedene Fächer vertreten waren, wie Gabriele im Nachtlager, Pamina, Frau Fluth, Konstanze, Donna Anna, selbst Fidelio, Armida, Glucks Klytaemnestra, die Valentine, Elisabeth und Venus. Außerdem hielt ihre hohe Kunst eine im übrigen rasch vergessene Oper, die Judith von Doppler, über Wasser. Von Marie Basta, die nach ihrem Weggang von der Münchener Hofoper auf Wunsch in sämtlichen Sopranpartien jedes Charakters gastete, ist anderweitig die Rede. Die Senger-Bet-

taque ging als gefeierte Bremer Soubrette ins hochdramatische Fach über, das sie in Stuttgart dann mit Erfolg vertrat; ähnlich Lilly Dreßler in München, die dort eine reiche Auswahl von jugendlichen Partien jeder Gattung vertrat.

Die unvergeßliche Schutzpatronin dieses Gebietes aber ist die Wienerin Pauline Lucca, eine der gefeiertsten Sopranistinnen aller Zeiten, die überhaupt kein Rollenfach beengte, neben ihren Weltreisen auch langjähriges Mitglied der Berliner Hofoper. Musikalisch eigenwillig bis zur Verzweiflung der Kapellmeister, wußte sie unwiderstehlichen Reiz in die Verbindung vom Ausdruck der gesungenen Phrase mit dem Spiel der Augen, Hände und des anmutigen kleinen Körpers zu geben. Von allen ihren berühmten Stimmgenossinnen hatte sie am meisten „den Teufel im Leibe", das heißt wirkliche Persönlichkeit. Entdeckt wurde die Lucca als Choristin an der Wiener Hofoper dadurch, daß sich Amalie Weiß, nachmals Frau Joachim, eines Tages weigerte, im Freischütz eine Brautjungfer zu singen, und man darauf verfiel, es mit der hübschen kleinen Pauline einmal zu versuchen. Sie machte es so reizend, daß sie selbst damit „gemacht" war. Da A. Ehrlich das Geschichtchen aus Joachims Munde hat (Rodenbergs „Salon" 1873), so muß es wohl stimmen. Weltberühmt war ihre Carmen, frivol, hinreißend; hier konnte sie nebenbei auch schelmisch und dramatisch sein, welches die beiden Hauptstärken ihrer Darstellung waren. Aber auch als züchtiges Gretchen entzückte sie Berlin mit Betz als Valentin und Salomon als Mephisto. Ihre weiblich schlaue und in der naturwüchsigen Sinnlichkeit so ganz wahre Zerline im Don Juan, ihr pubertätstoller Cherubin, ihre schwärmerische, rührende Mignon, waren ebenso echt in ihrer knospenden Jugend, als Verdis Leonore, Meyerbeers Valentine und die Selika, die sie als erste sang, in ihrem vollen, liebenden Mädchentum. Einige heute vergessene Opern hielt sie in den achtziger Jahren durch ihre überzeugende Gestaltungskraft, so Philemon und Baucis, den Tribut von Zamora, beides von Gounod, Gioconda von Poncielli,

als junge Bettlerin. Ihre Frau Fluth in den Lustigen Weibern kehrte mit ihrer ausgelassenen Fröhlichkeit eines guten Gewissens im Ensemble das Unterste zu oberst vor natürlichem Mutwillen. Der Taktstock mußte dabei zwischen überraschtem Innehalten und schwindelndem Vorwärtsstürmen wechseln. In betreff Wagners liegen Aussagen über gewohnte Äußerungen entgegengesetzten Sinnes von ihr vor, einmal: Ich habe mir an der Mallinger ein warnendes Beispiel genommen, die hat sich mit Wagner früh die Stimme verdorben (die Feindschaft beider Damen als Mitglieder der Berliner Hofoper war bekannt; die Mallinger hatte als Susanne dem allerliebsten Pagen eine echte Ohrfeige verabreicht). Und dann wieder die Behauptung: Wer wirklich singen kann, kann ohne Schaden auch Wagner singen.

HOCHDRAMATISCHE

Einiges über dramatische Sängerinnen wurde schon oben bei Erwähnung von Gluck, Mozart, Beethoven gestreift. Wie das Fach durch Wagner eigentlich neu geschaffen und welche stimmtechnischen Gefahren er in noch höherem Maße als für die Lyrischen damit heraufbeschworen, ist im selben Abschnitt schon angedeutet. Die Bayreuther Dramatischen, als Isolde, Fricka, Sieglinde, Brünnhilde, Kundry, waren Materna, Schefzky, Brandt, Malten, Sucher, Mohor-Ravenstein, Brema, Ternina, Gulbranson, Wittich, Leffler-Burkhard, Walker, Bahr-Mildenburg, Saltzmann-Stevens, Forti, Lilly Lehmann-Kalisch, Grün, Hanson. Zu dieser Namenreihe nur einige Bemerkungen: Die gewaltigste von ihnen war Amalie Friedrich-Materna von der Wiener Hofoper mit ihrer dortigen Kollegin Maria Wilt wohl die größte dramatische Sopranstimme ihrer Zeit. Leider störte bei beiden die Fülle des schon vom Tiefatmen verbreiterten Brustkorbs, durch unumgängliche Befestigungsanlagen zur Übergröße gesteigert. Im Konzert gewahrte man bei der Materna eine schräg nach vorne geneigte Fläche, mit bunten

Schleifen, goldenen und silbernen Ehrenzeichen belegt, für die man erst eine anatomisch-kostümliche Erklärung suchen mußte. Die Schefzky war eigentlich Mezzosopran; zuerst bekannt wurde sie als die im Gebüsch des Residenz-Wintergartens versteckte Vorsängerin Ludwig des Zweiten. Marianne Brandt und Rosa Sucher, beides wieder Österreicherinnen, waren Zierden der Berliner Hofoper. Erstgenannte schloß die Knochigkeit ihrer Figur und Häßlichkeit der Züge von manchen Rollen aus, Siegmund-Niemann wollte aus diesem Grunde nicht mit ihr singen, wodurch die Schefzky unverdient zur Bayreuther Ur-Sieglinde kam. Im übrigen war die Brandt zeitlebens eine wunderbare Persönlichkeit, in deren flüchtigstem Umgang man mehr echte Anmut genoß als bei mancher gefeierten Schönheit. Gewohnt, die höchsten Anforderungen an sich zu stellen, keinerlei Schonung kennend, arbeitete sie ihre Ortrud, Kundry, Leonore-Fidelio, Azucena, selbst Fides, zu Leistungen höchsten Stiles aus. Unvergeßlich wird jedem der in die Fidelio-Arie eingelegte große Sprung über zwei Oktaven in dem Schlußwort der Stelle sein: Könnt' ich zur Stelle drin-gen! Ganz herrlich — das echte Bühnengesicht besonders in voller Seitenstellung — in Erscheinung, Spiel und Gesang war Rosa Sucher, was der alte Berliner Schiller-Spruch andeutet: Der Mensch vergött're die Sucher nicht! Die beiden größten reichsdeutschen Dramatischen der folgenden Zeit fehlen in obiger Liste. Hedwig Reicher-Kindermann, die Tochter des Münchener Bassisten, eine Brünnhilde und Ortrud von unerhörtem Glanz aller Stimmlagen und dramatischer Schlagkraft ihrer Anwendung. In einer kleinen, aber guten Wirtschaft Leipzigs, am Peterssteinweg, wird noch der Stammplatz gezeigt, wo sie ungezählte „Deppchen" Kulmbacher genoß. Nur wenige Jahre währte ihr stolzer Siegeszug. Dann Fanny Olden, erst die Gattin des Dessauer Tenors Moran, sodann des unglücklichen Baritons Bertram. Bei ihr zeigte sich das äußerliche Verhängnis der großen dramatischen Soprane, außer in der Gestalt, auch in der vorgebauten starken Kinnlade, welche die Wucht ihrer grandiosen Stimme mit bedingte.

Sie besaß gesang-poetisch alles, ekstatischen Jubel, erschütternde Verzweiflung, wonnig verhauchende Zartheit.

Gehen wir in der obigen Reihenfolge weiter: Von der Brema war schon aus Anlaß der Anmerkung über Amerika die Rede. In der Österreicherin (Deutschböhmin) Ternina besaß die deutsche und amerikanische Bühne eine Wagnersängerin von vornehmster darstellerischer und gesanglicher Gestaltung, die in der Verwendung ihrer leuchtenden Höhe nie bis zum Schreienden ging, dabei in ihren gut gewählten Masken entzückend aussah, nach Bedarf ein echtes Wotanskind. Es muß viel Theaterblut und gesunder Instinkt an ihrer Wirkung teilgehabt haben. Ein offener Brief in den Münchener Neuesten Nachrichten, in dem sie Angriffen wegen Mitwirkung in Conrieds Newyorker Parsifal begegnete — „Mit Gottes Hilfe werde ich auch dieses Geld noch verdienen" — usw., schien von einfachster geistiger Struktur. In der Schwedin Gulbranson, die in zwölf Bayreuther Spielzeiten die Brünhilde gab, fand man endlich eine, obgleich nicht im äußersten Sinn hochdramatische, doch unersetzliche Vertreterin der Partie.

Gustav Mahlers Hochdramatische an der Wiener Hofoper, Anna Mildenburg, die spätere Gattin Hermann Bahrs, war darstellerisch zu einer der allerersten ihres Faches schon vorbestimmt durch die hohe Heldinnengestalt, das großlinige Profil, den ausdruckszwingenden Blick. Daß die Koloraturtechnik dem Ausdruck nicht notwendig schaden muß, wie man so oft befürchten hört, bewies die Mildenburg unter anderem in Rubinsteins „Dämon", wo sie als Tamora in chromatischen Tonleitern und Trillerketten glänzte. Ihre Donna Anna — eine Rolle, von der wir noch sehen werden, daß sie der Hochdramatischen nicht zukommt —, war gleichwohl die lebendigste Einheit von Mozartgesang mit innerster Dramatik. In ein bestimmtes Fach ließ sich ihre Gestaltungskraft nicht einzwängen. Ihre Brünnhilde und Isolde waren nicht ohne jugendlichen Einschlag, ihre Ortrud voll reifer Weiblichkeit und wilder Größe, ihr Fidelio über jeder Schilderung. Als Milada hielt sie lange Smetanas textlich unselig unselb-

ständige Oper Dalibor. Ihre Santuzza konnte als eine der seltenen bestehen, die man neben jener der Duse noch sehen konnte. In den ersten Lebensjahren der Cavalleria nämlich erschien immer noch diese unendlich über „guten" Opernleistungen stehende Schauspielvertretung. Von größtem Zuge war ihre Amelia in Verdis Maskenball. Ihre Isolde betonte zu Anfang so eindringlich die Zauberin, daß man ihre die Macht, Winde und Wellen aufzuwühlen, wohl glaubte; ein echt sagenhafter Zug kam dadurch in die Liebesdichtung. Wunderbar klar wird so der Tristan bei ihr als Seelendrama, dessen Angelpunkt keine Zufallsaktion sein kann, die mit dem Versehen eines Apothekerlehrlings auf einer Stufe stünde. Gleich vom Beginn ab betonte die Künstlerin in der dunkelhaarigen blassen Erscheinung, den strengen Linien des reichen, grauen Kostüms, dem Klang ihres wuchtigen dramatischen Soprans und den Bewegungen, mit denen sie das Verderben auf Tristans Haupt herabbeschwor, in weiser künstlerischer Verwertung ihrer Persönlichkeit, mehr das übermächtige als das verschmäht liebende Weib. Damit rückte für den Zuschauer die unklar bewußte Wirkung, die sie auf Tristan ausübt, ungleich mehr in das dichterisch Wahrscheinliche. Ganz wundervoll war da unter vielem anderen, wie nach dem Sühnetrunk und der vermeintlichen Gewißheit des Todes durch ihn alle bis dahin festgehaltene Härte aus den Bewegungen, dem Blick, der ganzen Gestalt und dem Klang der Stimme verschwand. In allen Lagen glänzte sie stimmlich in Aida als Amneris, deren große Szene des 4. Aktes sie zu einem abgeschlossenen Drama gestaltete. Wie da die Prinzessin teils allein, teils gegen Radames und gegen den Oberpriester ihre Liebe und Verzweiflung ausspricht, bot über alle Beschreibung Großartiges; die ungebrochene Kraft einer gewaltigen musikdramatischen Persönlichkeit, die wohl alles Gewohnte, in Jahrzehnten auf den ersten deutschen Bühnen Gesehene, überragt, hielt die Hörer in atemlosem Bann. Vieles erinnerte frappant an die Beschreibung, die Zeitgenossen von der Schröder-Devrient geben. Man erkannte in ihr die Künstlerin, die uns auch Che-

rubinis kolossale Medea zu neuem Leben erwecken könnte. Auffällig an der Leistung war, daß sie, die Gattin des vielgewandten deutschen Schriftstellers, nicht einen einzigen der schauderhaften Übersetzungsfehler im Wortlaut der Partie beseitigt hatte.

Gegenwärtig sind infolge der rascheren Abnützung aller ersten Wagnerkräfte die Hochdramatischen in der Vollkraft selten. Die Mildenburg ist nur noch mit Einschränkung tätig; von den übrigen Dramatischen Wiens ist die herrliche Jeritza im Grunde mehr lyrisch, Lucie Weidt, die Amme in der „Frau ohne Schatten", mehr Altistin. In Berlin ist die Wildbrunn mehr nur Sängerin als Darstellerin, in Stimme, Gestalt, Wesen nicht eigentlich hochdramatisch, Marie Goetze eigentlich Altistin, in Dresden die Plaschke von der Osten nicht mehr immer im Vollbesitz ihrer staunenswerten, in Hinsicht auf Höhe fast unbegrenzten Mittel, während Elena Forti im ungeschmälerten Stimmbesitz steht. Von den Münchener Vertreterinnen des Faches läßt Zdenka Faßbender-Mottl die Riesensumme der Leistungen, die hinter ihr liegen, bemerken, seltener Bertha Morena, die in reifer Vollkraft stehende königliche Hochdramatische, gleichzeitig auch zum Beispiel eine tiefwirkende Elsa. In Leipzig wirkte die heute noch in bester Kraft stehende Rüsche-Endorf, zurzeit nur gastend, an Schönheit und Wärme des Tons eine der ersten. Ihre Nachfolgerinnen sind Anni Gura-Hummel, jugendlicher in der Erscheinung, von echt dramatischer Stimmkraft und der Fähigkeit großer Steigerung, und Emmi Streng, vorher in Weimar, von angenehmer Erscheinung und sehr schönen, vorzüglich geschulten Mitteln, mehr lyrisch, während das vollsaftige Talent der jugendlich Dramatischen, Gertrud Bartsch, in Übereinstimmung mit ihrer heldenhaften schönen Erscheinung und dem Klangcharakter der umfangreichen Stimme immer mehr in das hochdramatische Fach hineinwächst. Glänzend ist ihre Widerspenstige. Als neuaufleuchtend nennt man die Leander in München, die Färbersfrau in Straußens Märchenoper. Sonst mögen in diesem Fache noch in bunter Reihenfolge

genannt sein: Paula Dönges, klanglich bedeutend, großstilig, die in Wagnerpartien gastet; Elsa Alsen, Braunschweig, mit ihrer durchdringenden Gestaltungskraft und glänzenden Höhe, bis 1919 ausgezeichnete Altistin; die Lauer-Kottlar in Franfurt, unter anderem eine großangelegte Alkeste; Gertrud Kappel, Hannover, eine der bedeutendsten, stimmlich glänzenden Anwärterinnen auf erste Stellung.

JUGENDLICH DRAMATISCHE

Vollständig aus dem Sattel gehoben hat Wagner das Fach der ehemaligen echt Lyrischen jener Art, bei der man sich auf die konzertmäßig vorgetragenen Arien freute. Sie kommen nur noch vereinzelt an ersten Bühnen mit größtem Sängerbestande unter. Sonst muß die einstens Lyrische als „jugendlich Dramatische" die Irene, Senta, Elisabeth, Elsa, Sieglinde mit übernehmen und damit in vielen Fällen dem eigentlichen gebundenen weichen und schönen Singen Lebewohl sagen, wenn ihre Mittel zur Sprache der Leidenschaft nicht reichen. Einzig die Gutrune schlägt noch so ziemlich in das Fach eigentlicher Lyrik, wenigstens bis zur Schlußszene. Die echt lyrische Partie der Brangäne, als Sopran bezeichnet, wurde leider von der Altistin geraubt.

Die Lyrischen, Senta, Elisabeth, Elsa, Evchen, Gutrune, waren in Bayreuth vertreten durch Weckerlin, Reuß-Belce, Johanna Dietz, die später nur Konzertsängerin war, Fleischer-Edel, Koerner, Hanson, Bettaque, Malten, Sucher (Eva), Dreßler, Mitschiner, Mulder, Gadsky-Tauscher, Nordica, Kennyson, de Ahna, Wiborg, Welschke, Mailhac, Grandican, Rüsche-Endorf, Kernic, Hafgren-Waag, Destinn, Kemp, von denen die fünf letztgenannten noch singen. Der Name De Ahna ist mit dem nachwagnerschen Bayreuther Versuche verknüpft, die Elisabeth als in äußerster Jugendlichkeit stehend aufzufassen. Von der Vergangenheit der Münchener Oper her klingen noch einige Namen: Sophie Diez, die mit 70 Jahren bei festlicher Gelegenheit in der Hofoper eine

frische Nandl im „Versprechen hinterm Herd“ gab (Häusser, der große Episodist des alten Münchener Schauspiels sang dazu den Freiherrn v. Stritzow); Mathilde Mallinger, Sophie Stehle; Mathilde Weckerlin, Lilli Dreßler, die sich, erst Soubrette über die Elsa bis zur Isolde hinaufsang. Zu den besten Lyrischen gehörten: Fleischer-Edel, Hamburg, förmlich das Urbild einer Bezähmten Widerspenstigen in Goetzens Oper; Ottilie Ottiker, schon durch ihre in idealer Art lebendige Gestaltung der Arien, Frieda Felser, beide in Köln. Als Vertreterin von Wagners Frauengestalten mag auch Marie Joachims hier gedacht sein. Der von ihrer Mutter Amalie vererbte, doch weniger große, mit dem Grundton einer keuschen jungen Herbheit erklingende Mezzosopran führte sie zur Viardot nach Paris, leider zu kurz. Da ihr ganzes Wesen ausschließlich Wagner zustrebte, dem sie als Sopranistin ganz anders dienen konnte, suchte sie die von Natur beschränkte Höhe durch Kunst zu ersetzen. Jahre hindurch wirkte sie in Elberfeld, Kassel, Dessau, Weimar, als Adriano, Senta, Elisabeth, Elsa, Evchen, Isolde, Sieglinde, Brünnhilde und strafte die allgemeine Erfahrung Lügen, daß eine Sängerin für Wagner erst die technische und seelische Reife erlange, wenn Erscheinung und Wesen schon zu reif dafür wurden. Eine vornehme Lieblichkeit und magdlich hoheitsvolle Anmut zeichnete ihre Darstellung im seltensten Maße aus. Als sie in München 1894 in der Walküre gastete, 25-, auf der Bühne aber überzeugend 18jährig, die Göttermaid, wie man sie sich nur träumen kann, erregte sie dort, wo man erheblich ältere Vertretungen gewohnt war, stürmischen Jubel, wurde jedoch aus rein stimmlichen Gründen nicht angestellt. Vorher freilich schwuren alle Beteiligten Stein und Bein, bei Wagner komme es nicht auf den Glanz einiger hoher Töne, sondern auf die musikdramatische Persönlichkeit an. Im Ernstfall aber hieß es eben: Oper ist Oper; wo ist das im Forte glänzende hohe a und b? Nach längerem Aufenthalt in London starb Marie Joachim 1919 als Gesanglehrerin am Barthschen Konservatorium zu Hamburg.

Ein Meer von Wohllaut klingt an das geistige Ohr, wenn wir einen raschen Blick auf die heutigen Lyrischen der ersten Bühnen werfen. Allein nur Berlin: da ist Barbara Kemp mit ihrem weiten, hellen, alle Räume hoher und zarter Empfindung ausschwingenden Silberklang, unter vielen anderen eine lebengesättigte Carmen, Melanie Kurt, unter anderem eine ausgezeichnete Senta, die für Dresden bestimmt ist, die Hafgren mit ihrer wie Sonnenlicht strahlenden Höhe, die ohne besonderen seelischen Ausdruck oder gar Geistesverwandtschaft mit Wagners Frauengestalten, die Höhenpunkte doch tonlich glanzvoll gestaltet; Lillian Granfelt mit dem süßen Licht ihrer oberen Lagen. Und über dem allen stand an wundervollem Herausarbeiten, Modellieren der Phrase und Dynamik, an strahlender Fülle, Weichheit und unbeschreiblicher Klangpracht die an die mordgesättigte Neue Welt abgegebene Destinn; zu allen diesen noch die Denera. In Dresden walten Rethberg und Stünzner, jene noch furchtloser in höchsten Regionen weilend, feurig und entschlossen, dabei aber auch unschuldsvoll lieblich im Ton wie diese. In Wien Jeritza, die einzige, die stimmlich samtdunkle erste Ariadne, die vielseitige Elizza, die königliche Iracema-Brügelmann, auch im Oratorium glänzend, die gleich dem Opal die Farben wechselnde Gutheil-Schoder und Lotte Lehmann, die berückende Färberin in der Frau ohne Schatten. In München Nelly Merz, eine glühende Chrisotemis, Helene Hirn, Perard-Theisen und v. Fladung. In Leipzig immer noch Gertrud Bartsch, die sich innerlich längst mehr ins Heldinnenfach hineinsang; unschuldig passive Rollen glaubt man den Feueraugen schwer. Luise Modes-Wolf, eine starke Gesangskünstlerin, die sie in dieser Richtung prachtvoll ergänzte, die geborene Desdemona- und Genovefa-Natur, wurde dort nicht gehalten und wirkt in der Schweiz, zumeist in St. Gallen.

Eine Sonderstellung als Charaktersängerin unter den Lyrischen nimmt Aline Sanden ein, die an der Leipziger Oper seit langem eine Art „Ministerium ohne Portefeuille“, das heißt ohne eigentliches Rollenfach, die sogenannten Charak-

terpartien, inne hat. Mit der doppelten Stimmkraft begabt, wäre sie eine der allerersten Lebenden. Ihr Ruhm gründet sich vornehmlich auf die Gastreisen in Rollen von Strauß, der sie darin bekanntlich besonders schätzt, und auf die häufige gastweise Vertretung der Carmen. Gerade in dieser Partie ist ihre Auffassung von großem Reiz und starkem Wechsel; sie hat der Liebesbereitschaft des Zigeunermädchens gelegentlich auch einen starken Beigeschmack von berufsmäßig Käuflichem gegeben. Gerade Gestalten, die tief im weiblichen Sinnesleben und seinen Wandlungen wurzeln, sind ihre Stärke, also die Salome, Elektra, bei welcher eine derartige Grundlage ihrer Wesensentwicklung außer Zweifel steht, auch Oktavian Rofrano im angedeuteten Übergang vom Lehrling der Sinnlichkeit zu ihrem Lehrer. Manchmal, wie beim Gretchen, zum Trotz ihrer äußeren Erscheinung, ist die bewußte, innerhalb der Rolle vollkommen wechselnde Färbung des Stimmklangs, je nach der Wendung des Liebeslebens in der Entwicklung einer Gestalt, ihre Sonderkunst, unterstüzt durch ein sinniges Spiel der Züge, ein unübertreffliches, geradezu südeuropäisches der Hände und des ganzen, turnerisch bis in den kleinsten Muskel geschulten, geschmeidigen Körpers. Ihr Gretchen beginnt wirklich vierzehnjährig, auch im Klang der Stimme noch „halb Kinderspiele im Herzen", und findet dann im Gartenauftritt alle Stufen erblühender heißer Sinnlichkeit. Ihre Violetta wird in Stimme, Blick, Bewegung, eine völlig andere, während sie die Liebeswerbung des Jünglings Alfred anhört; ihre Kundry, im ersten Akt sächlich-religiös, ist im zweiten ganz verführende weiche Weiblichkeit. So bietet die erste Hälfte der großen Szene mit Parsifal bei ihr ein alle Erwartung übertreffendes Maß des Bestrickenden, Sinnbetörenden in der Färbung des Tones, einen vollkommenen Wechsel des Klanges, der sich zwischen die, wie von krampfigem Grauen gelähmte Tongebung ohnmächtiger Empörung in dem Duo mit Klingsor und den Ausbruch erschöpfter Verzweiflung in der Heilands-Erzählung, mit wundersamer Wirkung einschiebt. Eine ganz andere, als die

Hörer sie erwarten und beifällig aufnehmen, ist ihre Senta, die in dem Gedanken der erlösenden reinen Liebe aufgeht, ohne jede Beimischung des Sinnlichen. Schon äußerlich deutet sie durch möglichste Ähnlichkeit mit dem Holländer, bleich und dunkelhaarig, das im Grunde Schwesterliche dieser Empfindung an. Erfüllt von dem einen mächtigen Triebe, den Fluchbeladenen zu retten, ohne für sich etwas zu wollen, bereitet sie den völligen Zusammenbruch für den Schluß vor, da sie ihr Ringen um ihn als vergeblich erkennen muß. Ausgezeichnet ist die Sanden als das zur gefeierten Dirne gewordene schlichte Bürgerkind Grete Graumann in Schrekers Fernem Klang, auch in romanhaften Damenrollen, wie Toska, Generalin in d'Alberts Stier von Olivera, und ähnlichen von Liebe zur Rache übergegangenen kleinen Teufeln. Auch die Braut in d'Alberts „Revolutionshochzeit" gehört mit ihrer anfänglichen Mischung von Vorwitz und Bangen zu ihren spezifisch weiblich-sinnlichen Meistergestalten. Die vollendete Bühnenschulung eines leider gar nicht großen, aber lose und luftig sitzenden Soprans ermöglicht ihr die fesselnde Bewältigung aller dieser Aufgaben, soweit sie nicht zu sehr ins Hochdramatische übergreifen und das Orchester entsprechend stark zurückgehalten wird.

Von weiteren Lyrischen seien hier angeführt: Emmi Krüger, die bisherige Altistin, und Phila Wolf, Hamburg, auch Evchen; die prächtige Debicka von der Wiener Volksoper; die stark innerliche Liane Martini, Chemnitz.

MEZZOSOPRANE

Nachdem der eigentlichen Altistin als einzige Hauptpartie Glucks selten gewordener Orpheus geblieben ist, kann man beim Theater überhaupt nur mehr von Mezzosopranen sprechen, von denen die meisten eigentlich dramatische Soprane mit Tiefe sind, — die freilich kaum über die untersten Stellen der Sieglinde und Brünnhilde heruntersteigen. Viele gehen infolge der beständig größeren Ansprüche an Höhe, man denke nur an Straußens Amme in der Frau

ohne Schatten, nach und nach, unter Verlust der unteren und oft auch Schädigung der mittleren Lagen, ganz zum Sopranfach über. Else Alsen, Emmi Krüger und andere konnten den Sprung ohne Gefährdung ihrer Stimme wagen. Schon daß die „Altistinnen" meist die Brangäne singen, zeigt, wie sehr das Fach nach der Höhe zu von seiner ursprünglichen Lage abschwenkte. Noch stärker trifft dies bei Adriano, Ortrud, Waltraute und etwas selbst bei Erda zu. Die Bayreuther Mezzos für Magdalena, Erda, Waltraute waren Jaide, Schumann-Heink, diese in 9 Spielzeiten als Erda, Geller-Wolter, von Kraus-Osborne, Herrmann, Matzenauer, Metzger, Bruntsch, Kittel, Dehmlow, Staudigl; die erste und letzte nicht mehr am Künstlerhimmel leuchtend. Außer diesen zählten Charlotte Huhn in Köln und Rosa Papier-Baumgarten in Wien zu den allerersten. Von den großen Staatsopern hat Berlin: Marie Goetze, Edith Walker („Wohker"), Blaha; Wien die hochdramatische Lucie Weidt, Hermine Kittel, Paalen, Hilgermann; München die stimmlich großangelegte Ernestine Färber-Strasser, die Fichtmüller, Willer, Horvath, zuletzt die herrliche Hoffmann-Onegin aus Stuttgart, die jetzt unter den allerersten steht; Dresden Ottilie Metzger-Lattermann, deren farbenreiche metallische Stimme sich immer mehr nach der hohen Sopranlage entwickelt; Köln die Grimm-Mittelmann mit dem weichen Samtglanz ihres unfang- und ausdrucksreichen Organs. Ausgeschieden aus der Reihe der tätigen Mezzos ist Valesca Nigrini, eine der ersten Vertreterinnen des Sextus in Mozarts Titus und eine hervorragende Fricka. Diese Göttin soll uns jeden Vergleich mit bürgerlich-ehelicher Eifersucht fernlegen, entweder durch eine Art von überweiblicher Hoheit, die auch der in sich wankenden, eigensüchtigen Göttlichkeit Wotans noch überlegen scheint, oder durch die alle ihre Anklagen und Forderungen durchglühende Gewalt eines übermenschlich tiefen Schmerzes um ihre in den Staub getretene Würde als Göttergemahl und Hüterin der Ehe. Der erste dieser beiden Wege wurde wohl selten mit größerem Glück beschritten. Ihre Nachfolgerin wurde Frieda Schrei-

ber, eine Künstlerin von glänzender Mezzo- und Sopranhöhe, vielleicht der großartigste Oktavian im Rosenkavalier, den man jetzt hören kann, was freilich den Mezzo-Charakter der Stimme überhaupt in Frage stellt. Erwähnt seien noch: Luise Mark, Charlottenburg; Erna Fichtmüller, München; Preiser-Lorke, Magdeburg; Jenny Sonnenberg, Lübeck, von deren Zukunft man sich aber viel verspricht; Hermine Dröll-Pfaff, Düsseldorf, in der Erscheinung vielleicht die anziehendste von allen, auch musikalisch und stimmlich höchst angenehm; Blume, Bremen; Jakobs, Darmstadt; die hochbedeutende Spiegel, Frankfurt.

KOLORATUR- UND SOUBRETTENFACH

Die heutige Stellung der Koloratursängerin ist, ihrem Werden nach, in der italienischen Oper umgekehrt wie in der deutschen. In Italien ist sie übriggeblieben aus einer Zeit, in der sämtliche Stimmen vom hohen Sopran bis zum Baß hinab an der Geläufigkeit des Ziergesangs teilhatten, am „tollsten" bei Rossini, noch im Aschenbrödel (Cenerentola) und Othello (hier Helden- und lyrischer Tenor, Sopran und Mezzo). Sein Barbier ist in Deutschland fast die einzige Oper des Spielplans, worin außer dem Sopran, eigentlich Mezzo, auch lyrischer Tenor und Bariton Koloratur geben müssen. Erinnern wir uns, daß zur Zeit Goethes an mittleren deutschen Bühnen die Schauspieler vielfach Opernpartien vertraten, so daß einer heute den Ferdinand spielte und morgen den Tamino sang. Einzig für die Koloratur mußte eine Fachsängerin eingestellt werden, da hiezu neben Stimme und Sprachkultur eine Sonderausbildung gehörte. Bei der geringeren natürlichen Eignung der deutschen Kehlen für den Ziergesang galt die in Italien für alle Stimmen selbstverständliche Beweglichkeit auch unter dem Opernpersonal als besonderes Vorrecht des hohen Soprans. Man bot für Rollen munteren, lyrischen, selbst dramatischen Charakters, sobald sie das kleinste Läufchen oder Trillerchen enthielten, gewöhnlich die Koloratursängerin auf,

gleich Leuten, die beim harmlosesten Schnupfen den Nasenspezialisten bemühen. Die nahezu grundsätzliche Entgeistigung der Koloraturpartien für Sopran ist also eine spätere Erscheinung, die erst eintreten konnte, als die Koloraturfähigkeit Pflicht und Vorrecht einer ganz bestimmten engbegrenzten Sonderkaste geworden war. Früher empfand kein Mensch, daß sie eine Beschränkung auf das rein Musikalische, technisch Maschinenmäßige in sich schließe. Ein Beweis dafür liegt schon darin, daß noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts fast ohne Ausnahme alle bedeutenderen Sängerinnen vom ernsten Fach in der stark kolorierten, hochdramatischen Norma-Partie glänzten. Jenes oft bis zum lächerlichen oder ärgerlichen Zerrbild gehende seelische Erstarren, das wir oft zu beobachten haben, ist also ein sprechendes Beispiel für das entwicklungsgeschichtliche Gesetz von der Verkümmerung der zur Daseinserhaltung unnötig gewordenen Eigenschaften. Sie trat ein, weil die „Kolorateusen" auch ohne Spiel und Seele Anstellung und Beifall fanden. Keinem Menschen fiel es auf, wenn im Rigoletto die soeben ihrer Ehre beraubte Gilda nach Erkennung des an ihr verübten Betrugs mit gesellschaftsmäßigem Lächeln auf den rosigen Lippen behäbig zu ihrem Vater trat und auch, ohne ihre freundliche Miene zu verziehen, seinen Entschluß anhörte, ihren Verführer zu töten.

Für die geistige Erweiterung durch Wagner kamen im Einzelfalle auch die weiblichen Spielopernfächer, gleich den männlichen, in Betracht. Die Koloratursängerin zwar hat wesentlich nur im Siegfried zwischen Neun und Zehn im Straßenanzug die oft ob ihres Zustandes recht wenig beliebten Treppen nach dem Schnürboden emporzusteigen, die Stimme des Waldvogels zu singen, außerdem vielleicht noch eine der höher gelegenen Walküren. An manchen Bühnen muß sie aus Verlegenheit die Venus markieren; hat ihre Höhe genug Fülle, so glänzt sie auch als erste Rheintochter. In Bayreuth war der hohe Sopran nur wenig vertreten, als erste Rheintochter, Waldvogel in Siegfried, Gruppenführerinnen der Blumenmädchen im Parsifal, hauptsächlich

durch die Feuge, Hempel, Foerstel, Finger, v. Artner, Alten, Bischof, David, Lilli Lehmann, Debogis. Von den Berliner Sopranen war die Hempel persönlicher, herzlicher als die Lehmann; ihr gelang sogar eine ergreifende Mimi. An Glanz der Weltdame auf der Bühne wurden seinerzeit alle durch Marcella Sembrich übertroffen. Infolge des starken Zurücktretens der Opern mit reinen Koloraturrollen, wie die Königin der Nacht, oder die von Frankreich in den Hugenotten, steht heute die Koloratur-Soubrette (Susanne, Page in den Hugenotten, Zerbinetta) im Vordergrund. Auf diesem Gebiete hat Berlin, nach dem Abgang der bedeutenden Frieda Hempel, seine Lola Artôt de Padilla, Ethel Hansa, Claire Dux, Else Catopol, Sax; Wien seine Kiurina, Dahmen, Lotte Schöne, die liebliche Elisabeth Schumann, Birgitt Engell; außerdem ist Selma Kurz-Halban wieder dort erschienen; München wird um die in schwindelnder Höhe erst recht die Schwingen regende Ivogün beneidet, außerdem besitzt es die mehr lyrische Delia Reinhardt und Hermine Bosetti, eine Meisterin gesungener und gespielter Schalkhaftigkeit. Dresden hat Margarethe Siems, Grete Merrem-Nikisch, mit dem köstlichen silbernen Lachen in der Stimme, bis vor kurzem auch noch die vorzügliche Lisel v. Schuch, die Tochter der zu ihrer Zeit größten Dresdener Koloratursängerin, auch zum Beispiel hervorragenden Bezähmten Widerspenstigen Clementine von Schuch-Proska, Gattin des unvergeßlichen, im höchsten Maß gesangsverständigen Ernst von Schuch. Leipzig besitzt die niemals versagende, vielseitig glänzende Königinnen- und Prinzessinnen-Spielerin Cläre Hansen-Schultheß, die im technischen Können sehr an ihre Vorgängerin vor 30 Jahren, die an Leichtigkeit des Tons und musikalischer Vornehmheit mustergültige Emma Baumann, erinnert, für Soubretten mehr lyrischer Art, nach Abgang der bis zuletzt vorbildlichen Luise Fladnitzer, die hochbegabte Else Schulz-Dornburg, deren Stimmklang im Lyrischen großer seelischer Vertiefung und dramatischer Steigerung fähig ist, eine der zukunftsreichsten vom jungen Nachwuchs. Noch nicht verklungen sind die Namen: Bianka

Bianchi, als zu ihrer Zeit größte Wiener Koloratursängerin, und Erika Wedekind, Dresden; die erstere hielt eine heute bei uns vergessene Oper, Paul und Virginie von Masset, über Wasser. Sie besaß größere Unfehlbarkeit im Technischen, die Wedekind dagegen mehr Glanz des Klanges und der Eigenart.

Der Soubrette hat Wagner, außer dem entzückenden Solo des ersten Friedensboten im Rienzi, das allerliebste Evchen in den Meistersingern geschenkt, die „Eva-tochter" im überlegensten, ethisch-philosophischen Sinne des Wortes, der dem lieben Natur- und Kulturkinde aus dem Doppelspiel mit den beiden Männern, dem geliebten und dem nur verehrten, kein Verbrechen macht, wie es die ältere Lustspieltechnik ohne Zweifel getan hätte. Eine der besten Vertreterinnen dieser Partie ist kürzlich zurückgetreten. Es gab Evchen von mehr Poesie und stilisierter Haltung als Minnie Nast, Dresden, dafür entschädigte eine blutwarme, lebfrische Natürlichkeit. In Erscheinung und Bewegung jeder Art von gekünstelter Butzenscheiben-Romantik abhold, Humor und Lebenswahrheit, ja innere Lebensfülle in jeder Äußerung des gesunden und zielbewußt empfindenden Goldschmiedetöchterchen ausschöpfend, wirkte dessen Verkörperung in der Sicherheit, mit der sie dargeboten wurde, überzeugend und erquickend. Organ und Gesangstechnik der Künstlerin ergaben jenen hellen Klangcharakter, welcher die Deutlichkeit jeder Silbe, jeder kleinen Wendung des Ausdrucks in hohem Maße begünstigt und so den Einzelheiten der Ausführung eine besondere, durch die reiche Orchesterbegleitung ungeschmälerte Plastik verleiht. Diese im besten Sinn soubrettenhafte scharfe Klarheit der Tongebung wird in den höheren Lagen leuchtender, weiterer tonlicher und seelischer Ausladung fähig, welche die gesanglich anspruchsvollen Stellen des dritten Aufzugs trotz einer nicht vollständig perlender Bindung der Töne wirkungsvoll gestaltet.

Von Soubretten seien noch genannt: die glänzende kleine, rundliche Wagschal vom Wiener Volkstheater, die ausgezeichnete, temperamentvolle Kuhn-Brunner, vorher in Mün-

chen; Malkin, Mannheim; Gladitsch, Nürnberg, besonders für kräftig frische Naturkinder; Stretten-Nottebohm und Nagel, Braunschweig, jene auch eine treffliche Agnes in Pfitzners armen Heinrich.

Die förmliche Ansammlung erster Kräfte an stark unterstützten Bühnen ohne Rücksicht auf den eigentlichen Bedarf dürfte zu den in der kargeren neuen Zeit allmählich verschwindenden Dingen gehören. Dem Erfolg gemäß muß man sich aber sagen, daß eine Überfülle von Gesangskräften nicht die günstigste Möglichkeit ist und durchaus nicht die völlig passende Besetzung jeder Partie des Spielplans gewährleistet. Eine solche ist angesichts der Verschiedenheit der Rollencharaktere undenkbar und wird außerdem durch „Ansprüche" einzelner Kräfte an Zuteilung wie an Befreiung von bestimmten Rollen und an Gastspielurlaub durchkreuzt. Dieser Umstand dürfte von nun an infolge der Lockerung des künstlerisch einzig möglichen Grundsatzes der unbedingten Herrschaft eines einzigen Willens sogar noch mehr hervortreten. Ein ganz kleines Ensemble, wie zum Beispiel zeitweise das von Weimar war, in dem aber die wenigen Vertreter zu möglichst großer Verwandlungsfähigkeit herangebildet sind, wird in den meisten Fällen bessere Charakterausarbeitung verbürgen. Zum unerläßlichen Bestand gehören: Koloratursängerin, Soubrette, Lyrische, Dramatische, erster und zweiter Mezzo, Heldentenor, Lyrischer, Buffo, Dritter (Prinzensänger); Heldenbariton, Lyrischer, Spielbariton; Erster Baß, Buffo, Zweiterster. Das sind: 6 Damen, 10 Herren. Lange Zeit waren auch die Theater mit einem allseitig gut besetzten Ensemble zufrieden; erst Hofrat Pollini führte an seinem Hamburger Stadttheater die Stimm-Sammlungen ein, die ihm Weltruf brachten. Sie kosteten ihn wenig, denn er schloß mit all den bedeutenden Kräften die sogenannten persönlichen Verträge ab, gemäß deren er sie auf seine eigene Rechnung beliebig zu Opern- und Konzertpartien versenden durfte. Den größten Teil seiner damals Aufsehen erregenden Gehälter brachte er durch dieses Verleihen also wieder herein.

Mit der obenangedeuteten einfachen Ensemble-Vertretung vergleiche man nun die Bestände an unseren großen Landestheatern, von denen zum Beispiel Berlin 1919 etwa 20 Sängerinnen, München ebensoviel Sänger, Dresden von beiden zusammen etwa 35 besaß.

OPERNKRÄFTE IM KONZERT

Zunehmende Besonderung, „Spezialisierung", ist ein Zug in der Entwicklung jeder menschlichen Tätigkeit; es ist klar, daß bis zu einem gewissen Grade jeder Sonderzweig eines Berufs durch die Arbeitsteilung vollkommener wird; so auch durch jene etwa in: Oper, Oratorium, Ballade, Lied, bis zur Sonderkunst, zum Beispiel des neckischen oder Kinderlieds, der Wiedergabe des einzelnen Tonsetzers. Erst wenn ein Punkt kommt, wo die Besonderung der Vernunft und dem Bedürfnisse widerstreitet, ist eine Gegenbewegung am Platze zur Vereinigung bereits getrennter Berufsausübung in einer Hand. Wo wirklich eine Mehrseitigkeit von Begabung und Ausbildung vorliegt, fällt ja auch der Grund zur Beschränkung auf ein Sondergebiet fort. Bei den Opernsängern aber sind es oft Erwägungen rein wirtschaftlicher Art, die zum Übergriff ins Konzertwesen anreizen, mit oder ohne Bewußtsein des unlauteren Wettbewerbs. Solcher liegt zweifellos vor bei den vielen, die, meist auf ihren am Theater erworbenen Ruf vertrauend, ohne sich über die Sonderanforderungen dieses Kunstzweigs irgendwie Gedanken zu machen, im Konzertsaal einfach die Noten heruntersingen und dabei, wie oft festzustellen, nicht einmal die Worte vorher aufmerksam durchgelesen haben. Geschult, mit Hilfe von Bühne, Gewandung, Maske, Beleuchtung, Orchester und Spiel durch den Gesang künstlerisch zu wirken, indem sie durch die wechselnden Begebenheiten einer Opernhandlung den ganzen Abend über einen bestimmten Charakter darstellen, sollen sie nun ohne alle jene Hilfsmittel vor dem Klavier stehend, von Lied zu Lied die Persönlichkeit wechseln, also ungefähr das Gegenteil von all dem tun,

was sie berufsmäßig können. Wenn sich solche Opernkräfte nur einmal eine wirkliche Künstlerin des Liedes, wie z. B. Elena Gerhardt, näher ansehen wollten, die in kurzen Liedern oft gerade die schärfsten Gegensätze nebeneinanderstellt, von einem zum anderen ihr Wesen vollständig verwandelnd, die Herrschaften würden dann wenigstens eine Ahnung davon bekommen, was sie können und nicht können. Die praktischen Engländer haben in ihrer famosen blaugebundenen Musikbücherei einen Wegweiser für den Gesangsvortrag, auch des deutschen, deutsch gesungenen Liedes, aus welchem ein Opernsänger viel Brauchbares über Oratorium und Lied, Rezitativ, Tempofreiheit, Zusammenstellung der Spielfolge, Deklamation, Auffassung, Tongebung, Technik und anderes Einschlägige lernen kann, Harry Plunket Greenes „Interpretation in Song", bei Macmillan, London. Eine freie deutsche Übertragung dieses Buches würde doch vielleicht manchen überzeugen, daß es besser ist, auf sachverständigen fremden Rat zu hören, als nach eigenem Ermessen die größten Unsinnigkeiten zu begehen.

Unterstützt wird das ganze Unwesen durch die Gedankenlosigkeit vieler Konzertvorstände. Seit geraumer Zeit ist es diesen schlechterdings nicht mehr möglich, sich bei der Berliner Agentur unter Sparung jedes Nachdenkens einfach die „teuerste Konzertgarnitur" zu bestellen, deren Namen unbedingt „ziehen" mußten. Zusammenstellungen solcher Namen von Sonderkünstlern des Konzertfaches, wie Pia v. Sicherer, Hermine Spies, Raimund von Zurmühlen, Anton Sistermans und ähnliche, gibt es kaum mehr. Dafür hat man die womöglich noch gedankenlosere Gepflogenheit, die ersten, d. h. teuersten Bühnenkräfte kommen zu lassen, weil deren Namen im Publikum schon den nötigen Klang haben, — ganz gleichviel, ob sie für ihre Aufgaben im Konzertsaal irgendwelche Vorbildung besitzen. Meisterliches steht da dicht neben ahnungslosem Dilettantismus. Manche bringen ihren groben Wandmalereistil einfach auf das Konzertpodium mit, ohne zu ahnen, welch unzählige Klangfarben, Übergänge, neben charakteristischer Behandlung und Färbung sämt-

licher Sprachlaute, dem Sonderkünstler des Liedes zu Gebote stehen und über welche technischen und geistigen Stileigenschaften auch der echte Oratoriengesang verfügt. Dem feiner Empfindenden, eigentlich Musikalischen, machen sie sich schon durch den Vortrag von Wagner-Bruchstücken unbeliebt. Die Vorstellung, die doch immerhin möglich sein muß, ein Stück sei als Konzertvortrag gedacht, hat zum Beispiel bei dem „beliebten" Wahn-Monolog aus den Meistersingern etwas geradezu Irrsinniges und ist bei Wotans Abschied stellenweise untunlich.

Aus der Geschichte des Konzertwesens erhellt, wie sich die Sonderung, „Differenzierung", ganz langsam anbahnte; wir sahen an anderer Stelle, daß das deutsche Oratorium mangels eigener Kräfte von Bühnensängern bestritten wird. Zu jener Zeit war aber die Bühnengesangskunst im Durchschnitt technisch unendlich feiner; Theatermusik im Konzertsaal war ehedem überdies selbstverständlich, weil man den Unterschied nicht empfand und viele Tonsetzer geringeren Ranges auch im Stil keinen solchen aufstellten. In der Spielfolge eines historischen Festabends im Leipziger Gewandhause 1831 zum Beispiel finden wir die ersten Finales von Don Juan und Oberon, in einem anderen Gewandhauskonzert 1845 sang Jenny Lind die Kavatine aus Norma, die Sopranpartie in einem großen Duett aus Romeo und Julie von Bellini und die letzte Arie der Donna Anna. Das letzte Stück, welches Mendelssohn dort leitete, war die gewiß echt theatralische Ouvertüre zum Vampyr. Bei den Staats- und Stadt-Orchestern, welche die regelmäßigen Sinfonie- und Oratorien-Konzerte auf eigene Rechnung veranstalteten, wie unter vielen anderen die Kapelle des Münchener Hoftheaters („Musikalische Akademie"), ergab es sich durch die freundliche Kameradschaft der Orchestermusiker mit den unendlich besser bezahlten Gesangskräften von selbst, daß sie sich für einen Freundschaftspreis zur Verfügung stellten, mochten sie nun in dem Stil und der Gesangstechnik des aufzuführenden Meisters, etwa Bach, Händel, Haydn, zu Hause sein oder keine Ahnung davon haben. Zuweilen allerdings

nötigt der Aberglaube so vieler Oratoriensängerinnen, Händel und Bach müsse nun einmal „objektiv", d. h. schlafmachend gesungen werden, zu einem kecken Griff in das Opernpersonal, der sich oft überraschend lohnt. Händels altsingende, altisraelitische Leutnants, vor allem die köstlich frische Gestalt des Othniel in Josua, faßt natürlich eine temperamentvolle Theateraltistin mit seinem Kampfesmut und seiner Verliebtheit echter auf, als eine vermeintlich auf das Largo vereidigte, abgestandene Kirchenmaus. Die entzückend naive Pfingst-Ariette Bachs „Mein gläubiges Herze" ist nicht wenigen Soubretten gar anmutig gelungen und für erste Händelsche Partien konnte man sich schwer eine geeignetere Vertretung denken, als die frühere lyrische Sängerin am Weimarer Hoftheater Selma vom Scheidt es war. Die Glutströme Bachscher Kantatenpartien werden sicher von Theatersängerinnen, Lyrischen oder selbst Soubretten, bei genügender Stimmtechnik wärmer nachgesungen. Aber das sind Ausnahmefälle, die besonderer Prüfung bedürfen. Einen Sonderfall in solcher Hinsicht bildet Verdis Requiem, das in deutschen Landen meist nur mit Theaterkräften wirksam zu besetzen ist, dann aber auch wohl den Höhepunkt aller Stimmpracht im Oratorium darstellt. Die wundervollsten Quartette dafür besaß zu verschiedenen Zeiten Wien; hier eine Auswahl von Namen, bei der einem wonnesam die Ohren klingen können: Wilt, Tremel, Walter, Rokitansky; — Stolz, Waldmann, Masini, Medini; — Elizza, Hilgermann, Maikl, Mayr; — Kehldorfer, Olga Bauer von Pilecka, Gallos, Mayr. Dieses Werk, als vielleicht stärkster Anlaß überhaupt zur Entfaltung von Stimmglanz im deutschen Konzertsaal, war in Berlin 1919 durch folgendes, gleichfalls wesentlich opernentstammte Quartett besetzt: Barbara Kemp, Hofmann-Onegin, Robert Hutt, Guttmann.

Im Verhältnis mit ihrer kaninchenhaften Vermehrung ist das Alter der Liederabende, dieser Reinkulturen von Äußerungen nur einer Kunstgattung, nur einer vortragenden Persönlichkeit und oft auch nur eines Tonsetzers, sehr gering. Man kannte vorher nur die gemischte Spielfolge, in welcher

der Gesangsvortrag, Arie oder Liederreihe, neben dem eines Bläsers, Streichers oder beider, etwa dem Abend des Pianisten oder des Orchesters die Glanzlichter aufsetzte. Erst nachdem die Riesenpersönlichkeit eines Liszt Einer-Abende gewagt und man sich gesagt hatte, daß jede Mitwirkung da nur abfallen mußte, ja daß für die Betätigung des Meisters solche Abende der gegebene Rahmen sei, in dem allein er sich ausleben konnte, — dann begannen auch einzelne allererste Gesangssolisten, im Bewußtsein durch ihre Charakterisierungskunst auch so noch reichen Wechsel zu bieten, wie Amalie Joachim, Julius Stockhausen, mit Lieder-Abenden. Bei einem solchen von gleichmäßig vornehm ruhigen Verlauf ohne Höhepunkte, wie etwa heute einem Robert Franz-Abend der trefflichen Marie Lydia Günther, wären unsere durch seltene, aber künstlerisch starke Konzerte verwöhnten Großeltern ohne Zweifel sanft entschlummert. Die Duldsamkeit großstädtischer Hörerkreise ist in diesem Sonderfach ins Ungemessene gestiegen und hat nebenbei noch eine Sondererscheinung gezeitigt: den Liederabend ohne jeden künstlerischen Anspruch als Angelegenheit des Familien- und Bekanntenkreises, nicht ohne blumengärtnerische Höhepunkte. Ein weiterblickender Hauptzweck von Liederabenden, das Eintreten für ein neuaufgetretenes Talent, dessen Verhältnisse einen Versuch mit Werken größeren Aufgebots noch nicht gestatten, wird viel öfter von kleineren als von großen Gesangskräften betätigt; obgleich die letzteren geldlich damit nichts wagen würden. Aber die Furcht vor der kühlen Aufnahme eines einzigen Liedes ist unüberwindlich.

* * *

Die Schutzpatronin der Konzert-Koloratur ist Marcella Sembrich, zuerst Violinvirtuosin, von deren „plusquamperfekten“, das heißt mehr als vollendeten Koloraturen Bülow einmal an seinen Agenten Hermann Wolf schrieb, sie gebe ihm Anregungen für seine Ausführung der feinen Hummelschen Verzierungen am Klavier. Von ihrer mehrjährigen

Operntätigkeit brachte sie aus ihrer ersten Partie die Arie der Elvira aus Bellinis Puritanern in den Konzertsaal mit, die ihr Gelegenheit gab, in Kantilene und Verzierung Vollkommenheit zu bewähren. In einem kleinen Lieder-Album hinterließ sie ihren Fachgenossinnen Proben musikalisch leichterer Ware, um auch mit Klavierbegleitung süßes Piano, flottes Stakkato, zarte Schelmerei des Vortrags und ähnliche Sonderkünste des hohen Soprans in deutscher Sprache zu zeigen. Die Sembrich war vielleicht die letzte, die alle diese Reize mit lückenloser, rein musikalischer Genauigkeit alles Zierwesens verband. Die Tugenden, die man von ersten Vertreterinnen anderer Gesangsfächer verlangt, volle Ausgeglichenheit, Charakteristik des Vortrages, gleichmäßig edler Klang und seelische Durchwärmung des ganzen Tonumfangs, sind heute bei der Koloratursängerin nicht mehr Bedingung. Ein leicht und flötenartig geläufig ansprechendes Kopfregister, ein hoher Piano-Triller von märchenhaft langer Dauer entfesselt mit Sicherheit andauernde Beifallsstürme, auch bei Mangel an innerer Beseelung. Zu den höchsten Spitzen in dieser im Konzertsaal nicht zweifellos berechtigten Gattung gehört Selma Kurz-Halban, der vergötterte Opernliebling der Wiener, Maria Ivogün, jener der Münchener mit märchenhafter Höhe, allerdings zuweilen ohne die konzertmäßige Genauigkeit der allerschwierigsten Intonationen.

Eigentliche Liedersängerin unter den Bühnengrößen des Ziergesangs war Frieda Hempel, einst an der Berliner Hofoper, jetzt in der Neuen Welt. Von den Künstlerinnen dieses Theaters feiert im Konzertsaal die größten Triumphe die Koloratur-Soubrette Cläre Dux mit ihrem silbertonigen, verhauchenden Piano und dem entzückend ausgearbeiteten Vortrag. Inneres Miterleben erregt bei ihr ein vielgestaltiges Mienenspiel; durch dieses erhalten die vielen träumerischen, halbschweren, die sehnsüchtigen, launigen und alle die anderen Akzente erst ihren vollen, seelisch-verklärenden, erhöhenden Glanz. In manchen Piano-Liedern ist sie unübertroffen. Auch Maragarethe Siems von der Dresdener Staats-

oper gehört hieher; sie ist durch ihr Bühnenfach auf sorgfältigst passende Auswahl angewiesen, abseits vom eigentlichen Lied. Ihr liegen zum Beispiel köstlich altfranzösische Vilanellen und ähnliches, außer den Operngesängen, wie dem Walzer aus Romeo und Julie, wo sie ihren fabelhaft langen Triller zeigen kann. Weit vielseitiger ist im Liede ihre einstige Dresdener Genossin Magdalene Seebe mit ihrer weichen elastischen Höhe, Stimme und Vortrag durchwärmt von feiner Menschlichkeit. Als sonstige Koloratursterne erschienen früher unter vielen anderen Blanche Marchesi, die Tochter Mathildens, Mary Münchhoff, Cläre Laporte-Stolzenberg, Düsseldorf; Helene Staegemann, in der unübertroffenen lieblichen Anmut und künstlerischen Gewissenhaftigkeit ihres Liedgesangs. Als Gattin des hochbedeutenden Tonsetzers Bodo Sigwart-Eulenburg, des im Weltkriege jung Gefallenen, trat sie früh zurück.

Jetzige Konzertvertreterinnen leichten hohen Koloratur-Soprans bis zum f³ sind noch im Liede: Käthe Hörder, welche leider die früher streng ihrer Veranlagung angepaßten Spielfolgen jetzt zu vielseitig gestaltet; Grete Stückgold, München, Schülerin ihres Gatten, die im hohen Sopranfach staunenswert Abgeschlossenes bietet. Eine Sonderstellung nimmt Sophie Heymann-Engel ein. Klein und zierlich, wie ihre Gestalt, war von Natur auch ihre Stimme, doch durch richtigen Sitz später von ganz ansehnlicher Klangwirkung und dabei allerliebster Koloraturfertigkeit. In Ausführung und Anordnung kleiner, altitalienischer Bühnenszenen leistet die Künstlerin Kostbares. Zu den hohen Koloratursopranen, die sich nach kurzer Bühnentätigkeit ganz dem Konzertfach zuwandten, gehört auch die in Hamburg lebende Maria Pos-Carloforti, eine Schülerin von Marie Hedmondt, die mit den Mitteln ihres Sonderfaches, flötenartig leicht ansprechender Kopfstimme und auch musikalisch ausgefeilter Technik gefährlich vielfarbige Spielfolgen mit großem äußeren Erfolg durchführt. Unter der geistvollen Führung Goehlers trat sie als Händelsängerin bedeutsam hervor. Als Ziel schwebt der Carloforti augenscheinlich jene Vielseitig-

keit des Könnens vor, die sich mit jenem der Hochblühte italienischer Gesangskunst deckt. Eines Könnens, das imstande wäre, die Ziertechnik vollendet und zugleich im Dienste des Dramatischen, mit erdenklicher Beherrschung der ausdrucksvollen melodischen Linie, wiederzugeben, was allein die vielfach mißverstandene Kunst, zum Beispiel eines Bellini in der Norma-Partie und auch nicht wenige Opern- und Konzert-Arien Mozarts, erst verständlich macht. Eine schwerbewegliche gewisse Zurückhaltung des Temperaments steckt ihr im einzelnen bei Verfolgung dieser hohen Ziele die Grenzen. Im Winter 1919/20 hat in Berlin Helene Glinz mit einer Königin- der -Nacht-Stimme starke Konzerterfolge erzielt, und da sogar der gewiß nicht lobselige, hörhelle Bruno Schrader sie rühmt, so ist ihre Güte wohl zweifellos.

Nur wenige bedeutende Soprane haben sich der Bühne ferngehalten, um ausschließlich im Konzert zu wirken. In Berlin ist Eva Katharina Lißmann, spätere Jekelius, eine der technisch und ausdrucksmäßig durchgeistigtsten Vertreterinnen des Sopranlieds, mit ihrem klanggesättigten Piano und Pianissimo, bei vorbildlicher Ausarbeitung des Wortes. Das Pathetische liegt ihr nur selten; ihr Gebiet ist das mittelernste, auch das Kleinlebensbild. Entzückend singt sie zum Beispiel Schumanns selten gehörte Sieben Kinderlieder nach Elisabeth Kulmanns Worten, oder Brahmsens „Auf dem Schiffe“, Ein Vöglein fliegt über den Rhein. Für Mussorgskys einzigartige Lyrik tritt sie mit vollem Gelingen ein. Zu den vornehmsten Liedersängerinnen Berlins gehört Eva Gilbert-Leßmann, deren Stimmreiz von fesselnder Eigenart ist, und Annemarie Lenzberg. Ganz voll der klaren, leichten Schönheit bester rheinischer Frauenstimmen ist Tilly Cahnbley-Hinken; der wunderbare lichte Schimmer ihres Sopranklangs besticht auch da, wo sie sich in dem feinverästelten Inhalt einer Dichtung nicht ohne weiteres zurechtfindet. Auch die vielseitige, feingeistige Käthe Neugebauer-Ravoth, eine Zierde des Hamburger Musiklebens, nimmt hier eine hervorragende Stelle ein. Aller schönen Tu-

genden voll, eine reine Erquickung für Ohr und Sinn ist Elisabeth Ohlhoff. Johanna Diez, eine Sängerin von Glanz und Temperament, die der Bühne sehr bald entsagte, so gut charakterisierend, als es die etwas gleichmäßig hell metallische Klangfarbe ihres Organs gestattet, tritt mit Vorliebe für Max Schillings ein, dessen orchestrale Begleitungen jenem nichts anhaben. Ebenso Gertrud Meinel. Ähnlich dramatisch angelegt wie die Stimme der Diez sind die von Anna Kaempfert, die in starkem Wechsel der Empfindungen doch die ernsten bevorzugt, und Maria Quell, die auch den altitalienischen Gesangstil in seltenem Maß beherrscht. Über ähnliche Fülle und Dramatik verfügt Alma Ehrhardt. Ungewöhnliche geistige Fähigkeiten in der Stimmungswiedergabe legt Lilli Hungar an den Tag, früher Soubrette am Stadttheater zu Freiburg in Baden, jetzt dort als Lehrerin tätig. Auf einer mittleren Linie sinniger Empfindung bewegt sich mit technischer Vorzüglichkeit die besonders in Norddeutschland beliebte Marie Lydia Günther. Ihr Ernst geht nicht bis zum Pathos, die stille Natürlichkeit nicht bis zum Schelmischen, Ausgelassenen. Ihr beharrlicher Fleiß hat ihr auch das erzählende Gebiet erschlossen, auf dem starke Persönlichkeit weniger vermißt wird.

Für das Oratorium, dessen Zierden im Sopranfach noch bis vor kurzem die Frankfurter Künstlerin Julia Uzielli, Emma-Rückbeil-Hiller, Stuttgart, und Pia von Sicherer, München, waren, sind neben vielen anderen zu nennen Signe von Rappe, eine eindrucksvolle Bach-Sängerin; Anna Stronck-Kappel in Barmen, und Maria Klages mit ihrer westländischen Silberstimme; Emma Bellwidt, Frankfurt, von Lebensvoller Frische in Stimme und Vortrag, Ilse Helling-Rosenthal mit dem wirksamen Gegensatz von jugendlichem Stimmklang und technisch-geistiger Meisterschaft; Clara Senius-Erler mit ihrem luftig sitzenden hellen Sopran, ebenda; Marie Seyff-Katzmayr in Wien; Iracema-Brügelmann von der Wiener Staatsoper, mit der weichquellenden Fülle ihres Flötenklangs einer der herrlichsten lyrischen Soprane. Anna Hartung, deren lieblicher Sopran in weiteren Kreisen vor-

nehmlich durch die Vertretung in Piernès Kinderkreuzzug bekannt wurde, ist früh zurückgetreten.

Als die Spitze aller Konzert-Altistinnen, ja des Konzertgesangs überhaupt, galt in Norddeutschland jahrzehntelang Amalie Joachim, wie es Alexander Moszkowski in seinem ‚Anton Notenquetscher' so unnachahmlich schildert. Amalie Weiß, eigentlich Schneeweiß, hatte nie in ihrem Leben Gesangstunde, besaß aber von Natur einen prachtvoll ansprechenden Mezzo mit leichtem Sopran-Kopfregister, ein unendlich feines Unterscheidungs- und Nachahmungsvermögen für Eigenarten des Tonansatzes, der Klangfärbung und Sprachbehandlung. Sie hörte nie einen bedeutenden Künstler, wie Stockhausen oder Zurmühlen, ohne ihm in dieser letzten Hinsicht noch irgend eine Zwischentönung abzuhören und auf ihre eigene Art zu verwenden. In ihrer geistigen Beschaffenheit von Hause aus einfach, lernte sie, wie sie bis zum Ende ihres Lebens stets offen bekannte, in betreff der allgemeinen Gesetze musikalischen Vortrags unendlich viel von ihrem Gatten Joseph Joachim. Auch sonst versäumte sie keine Gelegenheit, ihrem stürmischen Bildungsdrang zu genügen, so daß die einstige kleine Steiermärkerin endlich aller Großheit und Innerlichkeit Goethes so gut nachzuspüren wußte wie der von Hause aus hochgebildete, geistreiche und als Universitätsdozent fachgelehrte Dr. Wüllner.

Die technische Grundlage dafür, daß sie ihr leidenschaftlich weites Schauen auch ausdrücken konnte, bot natürlich die Fähigkeit ihrer Stimme, der beinahe unbegrenzte, ohne Abbruch der Klangschönheit bis zum Fortissimo gehende Schwellton. Selbst in Volksliedern, wie dem irischen home sweet home, wandte sie dieses auf einzelnen Noten der oberen Mittellage und Höhe an (cis bis fis) und erzielte, trotz der gewagten künstlerischen Logik, die darin liegt, ungeahnte Wirkungen. Dieser Umstand ermöglicht ihr auch die gewaltigen Schlußsteigerungen, die sie außerdem sehr klug, fast stets im Piano beginnend, anlegte. So unter vielen anderen in Brahmsens „Von waldumkränzter Höhe" die

überwältigend hinausgejubelten Worte: Mit Busen, Herz und Seel dein! Oder in Glucks Orpheus-Arie das mit geradezu riesigem Ton gebrachte letzte: Weh', daß ich auf Erden bin! Die Liedersängerin Joachim fing da erst richtig an, wo die allermeisten anderen aufhörten, so behaglich sich zwischendurch in leichten kleinen Liebesgedichten dem Lächeln ihres Tones lauschen ließ. Da ist zum Beispiel Goethes Ganymed, ein Gedicht, das noch heute von den meisten, die es öffentlich vortragen, kaum nachdenkend durchgelesen und daher auch sehr oft nicht verstanden wird. Es ist echtester Goethe: die mächtige Empfindung des schönen Jünglings, den der Göttervater sich in den Olymp ersehnt, und der selbst heiß dort hinauf strebt, strömt in die äußere Natur über und wird dort zum Wundervorgang; des Zeus Wolken senken sich im Frühlingsglanze herab und tragen den Knaben hinauf in die Arme des Alliebenden. Eine Steigerung, die, richtig erfaßt, die meisten zu einem meterweiten Bogen um den betreffenden Schubertband veranlassen müßte. In solchen Höhen war ihrer Stimme und Vortragskunst gerade am wohlsten. Ein Teil der Größe Amalie Joachims bestand in dem nachschaffenden Gefühl für die Fähigkeit, die auch Schubert und Brahms besessen, selbst in der unbehilflichst gestammelten Reimerei die echte Empfindung herauszufühlen. So schrieb Schubert eine ergreifend ausdrucksvolle Wendung auf die Worte: Ist der Geliebte fern, trübt sich des Auges Stern! in der Kavatine aus dem „Häuslichen Krieg“, welche die Joachim zu Herzen gehend sang. Das gleiche in bezug auf Vertonung und Amalie Joachims Vortrag trifft auf manche sprachlich ganz hilflose, aber heiß gefühlte Verse Daumers zu, die durch Brahms unsterblich wurden.

Zuerst für kleinste Rollen am Kärntnertortheater, der damaligen Wiener Hofoper, angestellt, wurde die Joachim, wie schon erwähnt, aus Anlaß des Einspringens für eine erkrankte erste Sängern entdeckt und war dann dort und in Hannover kurze Zeit selbst als solche tätig; ihre Glanzrollen waren Rosine und Romeo in Bellinis Montechi und Capuleti.

infolge ihrer Vermählung mit dem dortigen Hofkonzertmeister Joseph Joachim, der auf Veranlassung des Königspaares Christ geworden, ging sie von der Bühne ab und entwickelte sich bald zur ersten Oratorien- und Liedersängerin. Bach, Händel, Bruchs Penelopeia und Andromache waren ihre hervorstechendsten Leistungen auf ersterem Gebiet. Später besaß sie in dem Berliner Organisten Heinrich Reimann einen unvergleichlichen Mitarbeiter, der für sie in einer Reihe von Bänden zwei Sammlungen deutscher und ausländischer Volkslieder verschiedenster Zeiten bearbeitete. Sie sang mäßig französisch, aber klangvoll englisch und sehr gewandt italienisch, so daß sich auch diese Art von Vermehrung des Schatzes an Klangfarben durch die Sprache sehr dankbar bei ihr gestaltete. Manch andere, wie Elena Gerhardt, hätte hierin sehr gut ihre Nachfolgerin werden und die Wiederkehr bekanntester Stücke häufiger gleich ihr durchbrechen können. Seltsamerweise war von den sechs blühenden Kindern, die ihrem Ehebund entsprossen, keines eigentlich musikalisch. Auch die Sängerin und spätere Gesanglehrerin Marie Joachim hatte mit dem Notentext ihrer Partien ungewöhnliche Mühe.

Die Zeit der großen Mezzosoprane des Konzertsaals war jene, als Amalie Joachim, Charlotte Huhn, die Geller-Wolter noch gleichzeitig wirkten. Die letztgenannte war eine der viel verlangtesten Oratorien-Sängerinnen von bemerkenswerter Klangpracht und großliniger Gestaltung. Am vollständigsten finden sich alle die Wunder dieser Stimmgattung bei der Dalmatinerin Irma Tervani, die bis zu ihrer Verheiratung und dann wieder seit 1920 der Dresdener Oper angehörte. Zunächst eine Reihe von Glanztönen vom tiefen d, dem mittleren des Basses, wie in Schuberts Der Tod und das Mädchen, bis zum strahlend ausgebreiteten e, fis und a. Ihr Vortrag umfaßt alle Abstufungen vom Neckischen bis zum düster Großartigen. Die samtweiche Schwermut ihrer Klangfärbung erinnert an die herrlichsten Töne der Barbi, so besonders ihr freies und großes tiefes b.

Von den Berliner Konzertaltistinnen nimmt es Hertha

Dehmlow an Größe des Stils und geistiger Vielseitigkeit mit der Tervani auf, ohne an Organ ihr gleichzukommen. Außer ihr gehören zu den ersten dortigen Konzert-Vertreterinnen der tieferen Stimmlage: Else Dankewitz, eine echte Kunstsängerin von glänzender Höhe und hinreißendem Vortrag, deren Impulsen nur nicht stets die Fülle des Atems ganz zur Verfügung steht; Angelica Rummel, die echtes Pathos mit großer Hingabe an weibliches Fühlen verbindet, Hilde Ellger mit ihrem ausgeglichenen mächtigen Mezzo, Agnes Leydhecker, deren Organ voll, leicht und lieblich anspricht, in der Höhe von besonders süßer Klangfarbe, im Oratorium bedeutend; Catarina Back-Deesz, ein dramatischer Mezzo von großem Umfang, der auch rühmlich für Mussorgskys Größe eintritt; Schäffer-Kuznitzky, die mit Brahms starke Wirkung erzielt, Margarete Lehnert. Die oben unter „Holland" schon genannte Julia Culp, seit Jahren eine der gefeiertsten gastenden Liedersängerinnen, von bestrickenden Reizen in Vortrag und Stimme; Therese Behr, die Gattin des Pianisten Schnabel, jetzt mehr zurückgetreten, bis vor kurzem die Vielbegehrteste für höhere Mezzopartien in Oratorium, Kantate und großstiligerem Lied. Eine geistreiche, persönlich tief eindringende Ausarbeitung verband sich bei ihr mit einschmeichelnd weichem Stimmklang. Weitere Berliner Künstlerinnen von Namen sind: Friedrich-Höttges, Cläre Huth, Johanna Kiß, Tilly Erlenmeyer, Friedl Holstein, diese sehr anregend im Lied; Else Bengell, Anna Stephan, Meta Diestel; Helene Schütz, die schönes Organ mit gemütvollem Vortrag verbindet; Martha Oppermann, mehr eigentliche Altistin, deren ungewöhnliche prachtvolle Mittel dem Getragenen zuneigen.

Von Ilona Durigo als hervorragender Mahler-Sängerin mit Orchester und Klavier war schon die Rede. Andere Mezzos für Oratorium und Lied sind Thea von Marmont, Ida Hart zur Nieden; die verständnisvolle Reger-Interpretin Fischer Maretzky. Der wunderreichste der heutigen Mezzos neben der Tervani und gleichfalls im Hauptfach an der Oper, dem Stuttgarter Landestheater, tätig, ist Else Hoff-

mann-Onegin mit ihrem in allen Lagen tragfähigen, weichen, dunklen Prachtorgan und der großen Stufenleiter in Klangstärke und Farbe. Mehr der jüngsten Vergangenheit zuzurechnen ist Iduna Walther-Choinanns, deren früher bestandener Stimmbruch durch die außerordentliche Kunst des frühverstorbenen Gesangspädagogen Ecker v. Eckhofen-Leipzig seinerzeit völlig zu einem Umfang von zwei Oktaven frischer und weicher Ansprache ausgeglichen wurde und dadurch noch eine Reihe von Jahren vorhielt. Größer und bekannter ist die vielseitige, auch im Kleinen fesselnde Adrienne Kraus-Osborne. Zum besten Nachwuchs gehört Maria Schultz-Birch, Weimar, die mit guter Tiefe und Mittellage nach Bedarf eine ansehnliche Sopranhöhe verbindet; ihr selbstloses Eintreten für Lebende geht manchmal bis zur freundlich-sinnigen Übermittlung von Belanglosigkeiten. Nebenbei ist sie sattelfeste Bachsängerin, bei den großen Anforderungen seiner herrlichen Kantaten-Partien an leichte Höhe eine Seltenheit. Eine der künstlerisch reizvollsten Mezzosopranistinnen, denen man heute im Konzertsaal begegnet, ist Elisabeth Gound-Lautenburg. Gerade was die theoretische Schulweisheit beanstanden könnte, trägt zu dem eigenartig fesselnden Reiz ihres Gesanges bei. So die auch in der weichsten Bindung noch vorhandene Erkennbarkeit der drei Register, die in dieser individuellen Behandlung mit Unausgeglichenheit nichts zu tun hat, das kleine Quantum Überluft, durch das der Klang gerade genug „hauchig" ist, um eine wohlige Süße und Ausbreitung auch im Piano zu wahren, endlich eine bestrickende, wie ein Halbvokal anzuhörende Bildung des auslautenden s, die, wenn sie sich lehren ließe, unzähligen strebsamen Sängern und Sprechern aus einer Verlegenheit hülfe. Auf einem Abstecher nach dem Süden begegnen wir die Cahier, Wien, als Mezzo ein Naturwunder von Umfang und Klangkraft in Höhe und Tiefe. Mit weichem Klang, scheinbar mühelos, vollbringt sie die staunenswerten stimmlichen Leistungen, als solche faßt sie auch zunächst alles auf. Berlioz' „Kriegsgefangene" ist eines ihrer berühmten Stücke; sie wäre für den unbegreif-

licherweise heute scheinbar verblassenden Bruch die gegebene Penelope und Andromache. Große, schwere und umfangreiche, in ihrer Glanzzeit einst berückende Stimmen besitzen. auch die österreichischen Liedersängerinnen Lula Mysz-Gmeiner und die früher der Weimarer Hofoper angehörende Ella Klein-Gmeiner, diese bis g hinab von mächtig angelegtem Organ, vorbestimmt für Orpheus, Amneris, Alkeste. Zur Zeit der Vollkraft ihrer Mittel auf den Höhen der Geistigkeit des Gestaltens und mit weisen Register-Übergängen arbeitend, sang sie zum Beispiel Schuberts „Zwerg" und den selten gehörten „Sieg" mit zwingender Wiedergabe ihres reichen dichterischen Gehalts. Vom jungen Nachwuchs gehört Adda Heynssen nach Stimme und Ausdrucksfähigkeit zu den ersten des Liedfaches.

Seit Susanne Dessoir, deren Sondergebiet das Kleinere, Neckische war, verschwunden ist, hat weder in Berlin noch im übrigen Deutschland ein ausschließlich das Lied pflegender Mezzosopran Erfolge gleich denen der in jeder Hinsicht ohne Vergleich höher stehenden Elena Gerhardt aufzuweisen. Seltener tritt sie für Lebende ein; wundervoll in den weiten Grenzen der Lyrik und mit stilbewußter Vermeidung jener des Dramatischen ausgearbeitet, sind ihre Spielfolgen gewöhnlich der Reihe Schubert, Schumann, Franz, Brahms, Hugo Wolf gewidmet und schließen in der Ausführung auch leuchtende Soprantöne ein. Das Herunternehmen der Kopfstimme über den größten Teil des Stimmumfangs ermöglicht ihr das Verhallen des Tons in leisestes Pianissimo, die Ausnützung auch des kleinsten Luftteilchens zur Tongebung den unerschöpflich scheinenden Atem.

Gute Konzert-Tenöre sind heute selten. Von Bühnenkünstlern im Konzert waren früher besonders zu nennen: die Berliner Wilhelm Grüning, Alfred Rittershaus, dieser im Lied, Clemens Kaufung; Jadlowker, der von seinen Ausflügen ins Heldengebiet, wie Tannhäuser, mit verminderter lyrischer Weichheit zurückgekehrt ist. Die neue Welt verschlingt ihn. Selten findet man Jakob Urlus, der z. B. als Judas die

schwere Triller-Arie gut und rhythmisch vorträgt, gelegentlich einen sehr bemerkenswerten Faust in Berliozens Konzertoper sang und sich durch seine prächtige Stimmfülle nie zum Dehnen verleiten läßt. An belangreichen Konzerttenören war die Auswahl eine Zeitlang entschieden reicher als heute. Raimund von zur Mühlen, der bei Ausbruch des Weltkriegs in London als Lehrer wirkende Balte, war der vielseitigste. Im Oratorium durch die arge Sprödigkeit seiner Stimme mehr auf Kraft und Verwegenheit angewiesen — er zwang zum Beispiel in der Wanderer-Arie aus den Jahreszeiten die Tonleiter, die man beim e schon fast zu Ende glaubte, hell und scharf ins hohe h hinauf — überraschte er im Liede durch sein überlegenes Geschick vielseitig malender Sprach- und Tongestaltung; überdies beherrschte er hier beinahe gleich gut Deutsch, Französisch, Englisch und Italienisch. Aus Massenets sonst bei uns fast unbekanntem Verlorenen Paradies wußte er viel zu machen. Die Bühne hat er wohl nur versuchsweise, so in Bremen als Rubinsteins Christus, betreten. Ebenfalls mehr mit Geist und Kraft als eigentlichen Gesangston wirkte der Lyriker und Held Ludwig Heß, der in der Folge lieber Taktstock und Notenfeder führte. Lange Zeit war der zartstimmige Franz Litzinger eine Stütze des deutschen Oratoriums, daneben erschienen Albert Jungblut, Heinrich Grahl, Heinrich Hormann, dieser ganz Sänger des alten Gepräges, von gepflegt heller Vokalgebung. Setzte er zum Beispiel am Anfang von Haydns Schöpfung nach dem damals ungewöhnlich dunkelfärbenden Felix von Kraus ein, so war die Wirkung des Gegensatzes im Klanggepräge mehr verblüffend als ernsthaft.

Für das Oratorium stehen noch zu Gebote: der stets zuverlässige, über lauter voll und ansprechende Töne bis zur untersten Grenze (h, b) des Tenors verfügende, todsichere und gerade an seinem Wohnort Leipzig am wenigsten nach Verdienst gewürdigte Emil Pinks, auch ein stilsicherer Lisztsänger, der kaum je etwas verdirbt. Nur für die harmlose Burschenfröhlichkeit leichtherziger Jünglings- und Wanderlieder ist die Stimme zu schwer. Sonst noch der

stimmlich mit bedeutenden Mitteln ausgestattete Ludwig Dornay; Anton Kohmann, reiner Lyriker trotz des kräftigen Metalls seiner Töne, der im Ausdruck leicht ins wehmütig Klagende fällt, Paul Bauer, Richard Fischer; besonders in heldenhaften Partien Matthaeus Römer, Valentin Ludwig; den zukunftsreichen Lauenstein hat uns der Krieg geraubt. Nach vielseitiger, gewissenhaftester, wohl zuletzt überanstrengender Tätigkeit zurückgetreten, scheint Paul Reimers mit seinem fein durchdachten und belebten Vortrag; er war der Fleißigsten einer, sich bewußt, daß des Lernens kein Ende ist. Erwähnt sei noch Paul Schmedes, ein Künstler von umfangreicher und angenehmer, trefflich ausgeglichener Stimme, auch denkender, geschmackvoller Liedersänger.

Eine Ausnahmestellung nimmt Dr. Ludwig Wüllner ein, der unter die Tenor-Liedersänger nur ebenso äußerlich gehört, wie etwa an den Platz seines Namens im Alphabet. „Sänger ohne Stimme" nannte er sich in den Anzeigen einer amerikanischen Rundreise. „Mit unbenutzter Stimme" wäre der Wahrheit näher gekommen. Denn an Abenden, wo sich der große Vortragskünstler fast vergeblich bemühte, seiner im Dramatischen immerhin noch gehorchenden Tenorlage ein Mindestteil von Resonanz im lyrisch Gebundenen abzuringen, zeigte ihn irgendein episches oder charaktermalendes Stück von großem Umfang oder tieferer Lage im überraschenden Besitz eines vollen, wohlklingenden Baßbaritons bis zum tiefen g hinab. Konnte er freilich einen hohen Ton richtig herausschmettern, wie in dem berühmten „Nur Zeit!" in Richard Straußens „Arbeitsmann", so zeigte sich das helle Forte oder Fortissimo durchaus zuverlässig. Man könnte Wüllner auch den Dichter ohne eigene Dichtung nennen. Dem spezifisch Gesanglichen steht er in manchem Momente fern, wie schon die Bevorzugung der für ihn falschen hohen Lage nicht selten beweist. Was ihn zum Vortragsmeister des Liedes macht, ist der große Mensch, der gefühlsmäßig innerlich allumfassende, vor keiner Höhe und Tiefe des Erlebens fremd dastehende Geist. Von seinen Bühnengestalten war gerade Tannhäuser besonders bevor-

zugt, die fast niemals getroffene Gestalt des bis zur Unerträglichkeit an seiner Umwelt leidenden Menschen, hieß diese nun Venusberg, Wartburg oder Rom. Ungeheuer ist Wüllners Gedächtnis. Zur Zeit seiner regsten Tätigkeit beherrschte er neben Opern- und zahlreichen Schauspiel-Partien, den großen Deklamationsstücken mit Orchester, wie Manfred, Hexenlied, unzählige Dichtungen und an 400 Lieder, die er nach flüchtiger Vorbereitung wieder auswendig vortrug. Leider kann hier nur dieses im Verhältnis zu seiner Größe winzige Streiflicht auf ihn fallen.

Bei Bariton und Baß ist von Theaterkräften im Oratorium Wilhelm Fenten zu nennen, bei dem die großartige Tongebung und rollende Koloratur nicht ohne Härte ist, und der sich damit auch im Liede versucht, ohne dessen Sonderbedingungen recht zu erfüllen. Bis vor kurzem war Karl Mayer in Stücken wie den Ernsten Gesängen und Verrat von Brahms oder Beethovens „Ehre Gottes aus der Natur“ noch vorbildlich. Auch Baptist Hoffmann gefiel sehr, trotz auffallend heller Tongebung. Fritz Feinhals bringt viel zu viel ungebändigtes Theater-Forte in den Konzertsaal, während Paul Bender, gleichfalls an der Münchener Staatsoper, auch im Oratorium und Lied an erster Stelle steht. Scheidemantel konnte, oder kann noch, auch im Liede ausgezeichnet wirken, Walter Soomer gemäß der ganzen Wucht seiner Persönlichkeit hauptsächlich in der Ballade. Eine seiner Sonderleistungen sind Hans Herrmanns ganz famose Sinnsprüche des Omar Khafiam, jambische Vierzeiler; der Ausnahmsfall mit bester Wirkung vertonter echter Sinngedichte. Die nachdenkende, doch kernig helläugige Vollnatur, die sich in der Dichtung ausspricht, deckt sich mit der Künstlerpersönlichkeit des Sängers. Friedrich Plaschke-Dresden ist in klassischem Oratorium und Ballade ausgezeichnet; im erstgenannten blickt Max Büttner, an der Karlsruher Landesoper wirkend, auf eine reiche Künstlerlaufbahn zurück; sein Meister in Bruchs Glocke ist vorbildlich. Unvergeßlich in Schumanns Faust und anderen Partien getragenen Stils ist der jetzt im Ruhestand zu Franken-

thal lebende Karl Perron-Dresden. Auch im Lyrischen bedeutend war Rudolf von Milde, früher in Weimar. Die jüngste Vergangenheit der tiefen Stimmlagen ausschließlich für Oratoriengesang war überhaupt glänzend. Da gab es in Köln den stets verwendbaren, mehr gefälligen als tiefen, aber wenn ihm eine hohe Partie gut lag, zuweilen lyrisch überaus anziehenden Paul Haase, auch der feinsinnige Willi Metzmacher wohnte dort; in Stuttgart wirkte der geistig hochstehende Freytag-Besser, im Weltkrieg gefallen. Eine vorübergehende Erscheinung von bedeutender Stimmpracht war der Rheinländer Hans Vaterhaus. Im Lied, das früher in Hermann Gausche einen stimmungsvollen Vertreter hatte, zeichnet sich Eduard Erhardt, der frühere Direktor des Hamburger Stadttheaters, seit langem aus; erst die jüngste Zeit aber ist auf seine Vielseitigkeit auch im Oratorium und auf die geistvoll überlegene Art seiner Liedgestaltung im vollen Umfang aufmerksam geworden. Er muß jetzt wohl als der geistreichste Vertreter seines Faches gelten. Johannes Messchaert, ein Meister des Oratoriums und Liedes, ist seit langem kaum mehr zu haben; bei Anton Sistermans hängt alles von seiner Verfassung ab, die, wenn man Glück hat, auch noch einmal sehr frisch sein kann; Arthur van Eweyk, der in keiner Partie belanglos ist, und Richard Schmid-München sind noch zu nennen. Zum Ernsten, Kirchlichen eignet sich Hjalmar Arlbergs markige, an klanglichem Reize nicht reiche Stimme und eindringliche Vortragsweise. Großes Können, das sich am vielseitigsten und fesselndsten vielleicht in Schumanns Faust und im Elias zeigt, eignet Alfred Kase, dem Leipziger Bariton, der von der Bühne als Meister des Stils nichts auf das Konzertpodium mitbringt, was nicht hingehört. Im Liede zeigt er sich als Könner seltenster Art in Register-Mischungen und -Übergängen, welche die allermeisten nur aus eingehenden Lehrbüchern der Stimmtechnik kennen. Unter den Konzertsängern der tiefen Stimmlage an hervorragendster Stelle steht Felix von Kraus, dessen machtvoller, ausgeglichener dunkler Baßbariton und erregte Vortragsweise sich freilich nicht mit jeder Aufgabe decken.

Einzig ist er durch diese Art monumentaler Einförmigkeit im Messias, zumal bei der Verkündung vom Weltenende wie in Brahmsens vier Ernsten Gesängen, die man weihevoller, eindrucksmächtiger nie hören wird. Sozusagen eine Spezies für sich bilden die berufenen Vertreter von Wolf-Ferraris Vita nuova, einem Oratorium, das ohne die kurzen Sopransoli eine abendfüllende Solokantate für Bariton mit Chor zu nennen wäre. Hier, wo auch einst Scheidemantel glänzte, selbst er ohne der oft sehr kniffflichen Intonation immer streng gerecht zu werden, neben ihm weiland der Tenorbariton Joseph Loritz, ist unter vielen anderen Bruno Bergmann mit seiner glänzenden Höhe zu erwähnen.

Von Gesangs-Quartetten für Oratorien und Kammermusik (Liederspiele, wie Schumann, Zilcher) ist das Leipziger Rosenthal-Quartett zu nennen. Es setzt sich zusammen aus dem hohen Sopran von Ilse Helling-Rosenthal, einer unserer vielseitig durchgebildetsten, gestaltungsreichsten Konzert-Soprane, dem noch ausgesprochen jugendlichen, doch umfangreichen und in seiner dunklen Weichheit reizvollen Mezzo von Marta Adam; Hans Lissmanns schlankem lyrischen Tenor; endlich Dr. Wolfgang Rosenthals prachtvollem Bariton. Letzterer ist von den Genannten der bedeutendste Gesangskünstler, obgleich er als vielbeschäftigter Chirurg und chirurgischer Gesichts-Plastiker wohl kaum viel zum Üben kommt; ihm gelingen nicht selten gebundene Phrasen von geradezu idealer gesanglicher Gestaltung. Also der überaus seltene Fall eines wirklichen Doppelberufs. Bemerkenswert ist bei seiner Gattin, die wohl kaum, wie er selbst, Lateinisch kann, eine in seltenem Maß vollendete Behandlung des Messetextes. Von den drei Berliner Frauenterzetten, unter ihnen das der Damen Olga Fleck, Marie Hahn, Adeline Sandow-Herms, dürfte das von Else Knüttel, Käthe Aulich und Elisabeth Böhm gebildete obenan stehen; von den gemischten Quartetten das von Lotte Leonard, Therese Bardas, Valentin Ludwig, Wilhelm Guttmann. Das Stuttgarter Quartett mit Frau Hiller-Rückbeil und Freytag-Besser als äußeren Stimmen zählte seinerzeit zu den besten.

Von Sven Scholander als Anreger der deutschen Lautenbewegung war schon die Rede. Die Wiedergewinnung dieses Gebietes für die eigentliche Kunst ging aber von München aus, wo Kammervirtuos Heinrich Scherrer, Flötist im Hoforchester, durch Sammlung, Sichtung und Komposition wertvoller Lautensätze einen Stammbesitz an geeigneten Liedern schuf. Von ihm wurde Robert Kothe, der größte Vertreter dieser ganzen volkstümlichen Liedkunst, angeregt, der dann als ihr Apostel in deutschen Landen auftrat. Der Übergang vom ausgezeichneten Dilettanten zum ausgezeichneten Künstler bestand bei ihm nur darin, daß er seine Rechtsanwaltspraxis in München aufgab. Wenn Kothe hier unter den Meistern des Gesanges erscheint, so liegt der Nachdruck nicht auf seinem in engen Tongrenzen betätigten Mezzo-Tenor, sondern in dessen vollkommener Beherrschung bei der — mit maßvoll, doch treffsicher angewandtem Mienenspiel verbundenen -- Wiedergabe des frommen und weltlichen volkstümlichen Liedes. Vorbildlich ist seine Verbindung sachlich künstlerischen Ernstes in der schriftlichen Ausgestaltung von Text, Melodie und Begleitung, wie des Vortrags mit einer auf feinstem gesellschaftlichen Taktgefühl und frisch zugreifendem Temperament beruhenden persönlichen Fühlungnahme mit den Hörern.

Anfangs der neunziger Jahre bestanden in München die Elf Scharfrichter, eine Kabaret-Gesellschaft von hervorragender künstlerischer Bedeutung. Die Gesangsvorträge wiesen zwei Typen von größter Gegensätzlichkeit auf: den erheiternd monotonen Baß des Dichters Frank Wedekind und den feingepflegten Tenorbariton des jungen Rechtsanwalts Robert Kothe. Erster begleitete sich mit einigen Akkorden auf der Gitarre, während Kothe seinem angenehmen Gesang mit geschmeidigen, geschulten Bewegungen einen eleganten altdeutschen Kostümtanz zugesellte. Kurz darauf widmete er sich ganz dem selbstbegleiteten Lied und bot mit seinen edlen altdeutschen Volksgesängen bald ein allbeliebtes, durchaus gesellschaftsfähiges Gegenstück

zu dem genial urwüchsigen, mehr das „Volk“ der Gegenwart persönlich verkörpernden Scholander. Mit seiner Sichtung, Bearbeitung und persönlichen Übermittelung deutscher Volksweisen ist er Träger einer vaterländischen Kulturaufgabe. Mag die Tagesmode die arme menschliche Stimme unter den Tonlawinen vielstimmiger Orchester und Riesen-Konzertflügel begraben, mag sie die keusche Muse der Tonkunst möglichst knapp zwischen den Nachbargebieten des Pikanten, des verlogen und flach Sentimentalen, des Wirtshausmäßigen, heute nicht mehr wie vormals naiv und unbewußt Derben vorbeigeleiten — bei Kothe führt der Takt des hochgebildeten Menschen und Künstlers die Muse ihren Weg. Immer wieder bemerkt man bei seinen Vorträgen die so seltene, in dieser persönlichen Eigenart nicht zum zweiten Male im Musikleben vorhandene Vereinigung von unwiderstehlichem, nach Bedarf in Ton und Miene auch drastischem, echten Humor mit dem ernsthaft begründeten vornehmen Künstlertum, das nie über die im Konzertsaal gezogenen Grenzen hinausgeht. Die zarte Innigkeit der geistlichen alten Gesänge steht ihm ebenso zu Gebote wie der kernige Frohmut der Soldatenlieder und die drastisch-erschütternde Komik des Bettelmanns, der, vom Bettelweib durchgeprügelt, weinend den Refrain seines Liedes „He, juchhe!“ wiederholt. Ernstes, ja Rührendes, wie im Seelchen vor der Himmelstür, wechseln in seinen Reihen alter Volksder in fesselnder Weise mit feiner Charakterkomik und derberem Volkstum. Die von ihm gesetzten Lautenbegleitungen geben Wohlklang und geistreiche harmonische, ja sogar kontrapunktische Arbeit, ohne jemals gesucht zu wirken. Bei jedem neuen Auftreten bemerkt man das künstlerische Fortarbeiten an Tongebung, Deklamation, musikalischer Ausgestaltung und Mimik und verliert doch darüber nie den Eindruck seiner urwüchsigen, frischen und kecken Sängernatur. Unwiderstehlich wirkt zum Beispiel in den ländlichen Idyllen: Schulprüfung und De Bur und de Pap der Gesichtsausdruck, mit dem der Schulbub, der Bauer, die Bäuerin und deren Liebhaber charakterisiert werden. Immer wie-

der tritt dabei hervor, daß es sich trotz des äußerlich zwanglosen Rahmens seiner Vorträge um echte und ernste Kunst bei ihm handelt. Seine Meisterschaft im Charakterisieren des Volkstümlichen ist unerreicht mit dem vornehmen Takt, der in der zwerchfellerschütterndsten Mimik niemals in die Grotesk-Komik, in der Andeutung des Verliebten nie ins prickelnd Zweideutige verfällt. Man braucht bei ihm nicht zugleich mit der Kleiderablage gewisse feinere Gefühle ablegen, die der bessere Mitteleuropäer nun einmal unbedingt mitzunehmen gewohnt ist. Robert Kothe bedeutet in der Musikwelt einen großen Sieg der Einheit von menschlicher und künstlerischer Edelart über die Geringfügigkeit der äußeren Mittel.

Unter den ernsteren ihm Nachstrebenden wäre Rueff zu nennen. Auf weiblicher Seite steht ihm die Dresdenerin Helga Petri am nächsten, deren geschulter Koloratursopran seinem Mezzo-Tenor überlegen ist, die ihn aber in bezug auf eigenes Schaffen nicht erreicht. Alles andere, was das Gebiet der bunten Kleinbühne oder der „Diseuse" streift, muß durch die im Titel gegebene Begrenzung des Themas hier ausgeschlossen bleiben. Sowie der Verkehr mit dem Hörer durch Blick und kurze Zwischenreden feingezogene Grenzen überschreitet und, besonders in erotischen Dingen, an die leichtest ansprechende Saite rührt, wie bei Elsa Laura von Wolzogen, ist der Tatbestand eigentlicher Konzertdarbietung nicht mehr gegeben. Hier entscheidet die Benutzung von Stimmregistern, Tongebungsarten, die dem eigentlichen Liedgesang nicht mehr angehören, und die Art der Fühlungnahme mit dem Hörer. Diese kann sich auf ein wie unwillkürliches diskretes Lächeln beschränken bei Dingen, die jeden Menschen, folglich auch jeden Hörer, nahe angehen, während der Vortrag selbst und die zur Erläuterung eingeflochtenen Worte über Gegenstand, Dichtung und Tonsatz vollständig sachlich bleiben. Selbst wer jene rein künstlerische Art vorzieht, muß rückhaltlos die staunenswerte Summe von Arbeit anerkennen, die eine Spielfolge Elsa Lauras erfordert. Dialekte und Idiome von der Schweiz,

Schlesien, Bayern, Österreich, Frankreich, Spanien, England, der deutschen Biedermeierzeit, auf deren Echtheit natürlich jeder Hörer von denen aus schließt, die ihm selbst vertraut sind, und die tadellos erschien, geben sich da mit einer Fülle schauspielerischer Charakteristik und stimmtechnisch wie musikalisch wohlbegründeter Verarbeitung nebst großem instrumentalem Geschick auf Laute und Spinett.

Im allgemeinen besteht freilich das Los des Besuchers von Lautenabenden fast nur aus Nieten. Wie der fliegende Holländer alle sieben Jahre ans Land ging, jedesmal in der Hoffnung, die nächste Braut werde ihm Treue halten, so betritt der Kritiker immer wieder die Säle in der Hoffnung, eine Lautensängerin zu hören, bei welcher die geistige Ehe zwischen den Künsten der Musik und des Gesanges nicht an das Dichterwort erinnert: „Er hatte nichts, sie hatte nichts, das legten sie zusammen." Mit dem Holländer singt er dann gewöhnlich „Vergeb'ne Hoffnung, furchtbar eitler Wahn!" Die Lauten-Bewegung an sich ist nur zu begrüßen, sie bewahrt viele von dem verrohenden und andere oft maßlos belästigenden wahllosen Abklimpern der Tages-Gassenhauer, wie von dem jede Stimme schwer schädigenden Selbstbegleiten am Klavier. Um so lebhafter ist zu wünschen, daß die öffentlichen Vertreter der wiedererstandenen Kunst bei ihren Darbietungen einen gewissen Grad von höherer Kultur in Auswahl, Harmonik, Stimmbildung, Anwendung der verschiedenen Klangstärken, Sprachbehandlung, Charakteristik des Vortrags betätigen. Die meisten Abende dieser Art bedeuten indirekt eine Lobhymne auf Robert Kothe. Gewohnt, öffentlich zu sprechen und zu singen, hatte er jeden Muskel seines Gesichts und geschmeidigen Körpers in der Gewalt, als er sich musik-technisch vertiefte und zugleich als praktischer Historiker und Bearbeiter von Belang sein Gebiet erweiterte. Nach einzelnen Zipfeln dieses seines Künstlermantels haschen nun viele, darunter manche, die seine Ziele mißverstehen oder aus anderen Gründen nicht erreichen. Die meisten haben sich als Sonderfach eines erkoren, das Kothe gerade mit eigenem und feinem mensch-

lichen und künstlerischem Takt behandelt. Daß die Welt nicht aussterben darf, stand nie fester als heute. Aber „dieser lieblichen Materie", wie Pfarrer Mörike sie in einem Brief an seine erste Braut einmal nennt, den ganzen Abend zu widmen, wie so viele tun, ist schon mehr nur „Spezialität" im Sinne der danach benannten Bühne. Sie glauben, alles andere könne dann ruhig fehlen.

Hier schließt sich am besten Yvette Guilbert an, obgleich sie sich nicht auf der Laute begleitet. Diese große Künstlerin wirkt stets wieder als ein Beweis der Wahrheit von Schillers Wort: das Genie ist der Fleiß. Welche Unsumme ernster Arbeit steckt in ihrer Bearbeitung französischer Gesänge aus früheren Jahrhunderten, wie in deren Ausarbeitung nach Ton, Geste und Mimik! Und dies alles mit einer Stimme, die eigentlich nur vom tiefen bis zum mittleren a, also eine Oktave hindurch reicht; was höher geht, ist Sprechton, aber von der gleichen musterhaften Klarheit der Intonation. Die Künstlerin gehört zu den begnadeten Wesen, die auch dem Bekanntesten und Selbstverständlichsten durch die persönliche Art, in der sie es aussprechen, einen gewissen adelnden Reiz mitgeben, zu dessen Grundlagen freilich auch ihre von jedem Stäubchen freie musikalische und gesangliche Technik gehört. Die Vereinigung von Mienenspiel, Wortbetonung und Geste, mit der sie unerschöpfliche Verschiedenheiten in der seelischen, gesellschaftlichen, örtlichen und zeitlichen Umwelt ihrer Stoffe wiedergibt, hat in ihrer Vollendung etwas Klassisches; man wird an die Kunst eines Aristophanes erinnert, der gleichfalls imstande war, einen ganzen Abend von den angedeuteten Dingen, also vor allem vom Erotischen zu handeln, ohne belanglos oder flach zu werden.

* * *

Den Künstlern der Operette kann hier nur ein hochachtungsvoller Gruß gewidmet werden. Ihr Wesen und Betrieb führt zu leicht vom Begriff der eigentlichen Gesangsmeisterschaft ab, so hoch auch einzelne ihrer Vertreter stehen, darunter an der höchsten Spitze reiner Menschen-

darstellungskunst jene Alexander Girardis, in entsprechender Annäherung und Entfernung die seiner ebenso unvergeßlichen Wiener Genossen Felix Schweighofer, Blasel des Älteren und des geborenen Berliners Wilhelm Knaack. Das Wort Girardi-Suppan im Zigeunerbaron weckt allein schon unvergänglichen Widerhall. Manch einer, wie der schon erwähnte Berliner Tenor Philipp, hat ja auch den Übergang zur Oper mit Erfolg versucht. Ein Fall für sich ist jener Ernst Müllers, des großartigen Mourzouks in Giroflé-Giroflá von der alten Leipziger Stadttheater-Operette, den Cosima Wagner in Bayreuth monatelang zum Beckmesser heranbilden ließ, um ihn dann fallen zu lassen. Unter den vielen Tenören, die in der Operette sieghaft auftraten, sei nur an Julius Spielmann erinnert. Wie groß gleichwohl in Einzelheiten der Ausübung der Unterschied beider Kunstarten ist, kann man oben im Abschnitt über den Buffo-Tenor nachlesen.

Unter den als Bariton einzureihenden Stimmen nimmt Konrad Dreher, der langjährige jugendliche Komiker des Gärtnerplatz-Theaters in München, eine erste Stellung ein, unvergessen bei allen, die oft das Glück hatten, ihn zu hören. Er war damals der Charakter-Komiker im wahrsten Sinne des Wortes, der seinen hübschen, runden, leicht bis in mittlere Tenorhöhe hinaufsteigenden Naturton mit jeder Silbe im Dienst persönlichen Ausdrucks hielt. Typen gab es nicht für ihn; es war immer ein ganzer Mensch, den er hinstellte. Selbst sein General Kantschukoff in Suppés Fatinitza hatte bei der Schluß-Enttäuschung etwas Rührendes; sein Ko-ko in Sullivans Mikado war eine köstlich gesungene und gespielte Studie über alle Tiefen der Schneiderseele, wie sie sich in den Schilderungen der volkstümlichen Kunst herausgebildet hat. Ergreifend schön sang Dreher in Raimunds Bauer als Millionär den Abschied von der Jugend, in dem genialen Duo „Brüderlein fein!“. Auch sein Bühnengenosse als komischer Vater, Brummer, der beim Abschminken nach einem angeregten Spielabend einen schönen Tod durch Herzschlag in den Armen Drehers fand,

stand über dem recht ansehnlichen Durchschnitt deutscher Operettenkomiker, durch das Lebendig-Persönliche seiner Gesangsdarstellung.

Ähnlich, wie mit den Herren, verhält es sich mit den Damen der Operette, deren im Erinnerungsbilde, besonders als Genius der Jugend im oben erwähnten Duo aus dem Bauer als Millionär, unsterblich frische Stammutter die Wiener Possen-Soubrette Therese Krones ist, daneben Anna Schramm und einige andere. Selbst das außerordentliche Können einer Josephine Gallmeyer in Wien und ihrer Kollegin Marie Geistinger, die noch mit 63 Jahren eine ganz berückende Schöne Helena sang und eine glänzende Kameliendame Dumas' spielte, ist anderes als reine Singekunst. Mag in Berlin Fritzi Massary in märchentraumhaft reichen Gewandungen Schick und Glanz entfalten, in Leipzig Therese Wiet und Margarethe Rößner durch die feine Sinnigkeit ihres Vortrags das dümmste Zeug noch adeln, es handelt sich doch nur um eine Schwesterkunst jenes Singens, dem diese Blätter gewidmet sind. Wer es nicht weiß, der versuche einmal, mit einer guten Operettenkraft die kleinste Nummer von Opern- und Konzertmusik nach den genauen Anforderungen dieser Kunstgattung zu studieren. Er wird überrascht sein, wie lange er dazu braucht. Dieser kurze Seitenblick sei nicht abgeschlossen, ohne zwei große Talente wenigstens mit Namen anzuführen, die durch Echtheit ihres künstlerischen Wesens einst den Burlesken Offenbachs zu ihren ersten großen Siegen verhalfen: der Macê, Pradeaus und Bertheliers von den bouffes Parisiennes. Für deutsche Kunstausübung kommen sie nur als entfernt mittelbare Anreger in Frage; Berthelier war ein brillanter Sänger, als Komiker groß in der Anwendung kleiner Mittel, Pradeau von einer künstlerisch durchgebildeten natürlichen Jovialität.

DIE GROSSEN LEHRMEISTER

Auch hier, wie zu Anfang dieses Buches, weisen die Tatsachen auf das Ausland, auf die italienische Methode

hin. In Paris bildete sich durch die Familie Garcia so etwas wie eine Dynastie der Gesanglehrkunst, die bis in die Gegenwart reicht; im übrigen reißt dieser Faden immer wieder ab und ein neuer knüpft sich an; es geht nicht so einfach weiter wie beim Stammbaum Christi im Alten Testament: Saul zeugte den David, David den Absalon und so fort. Stammvater jener Lehr-Dynastie wurde ein Spanier, Garcia der Ältere aus Sevilla, Tenor an der Italienischen Oper zu Paris, durch seine drei Kinder. Diese waren: der große Manuel Garcia, geboren in Madrid, der, erst als ausübender Sänger, Bassist, von minderer Bedeutung, dann als Erfinder des Kehlkopfspiegels weltberühmt, im Alter von 101 Jahren starb — und seine zwei Schwestern, die Mezzosopranistinnen Maria, verehelichte Malibran, spätere Bériot, und Pauline Viardot-Garcia. Diese machte es während der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts ihren deutschen Schülern sogar so bequem, in Baden-Baden zu leben, wo sie enge Freundschaft mit dem Dichter Turgeniew verband. Sie besaß einen Mezzosopran vom tiefen f bis zum hohen c. Schüler des alten Garcia, des Sevillaners, Vaters des großen, war auch der berühmte Tenor Nourrit; Schülerin des großen Manuel Garcia unter zahllosen anderen — darunter Jenny Lind — Mathilde de Castrone-Marchesi, schon als Fräulein Graumann aus Frankfurt am Main eine angesehene Londoner Konzertsängerin, später Lehrerin von Weltruf. Eine der größten Koloratur-Schülerinnen der Viardot — wie Pauline Viardot-Garcia stets kurz genannt sei — war Desirée Artôt, verehlichte de Padilla, aus Paris, die in der Folge auch dramatische Partien sang; sie kam 1859 mit der Lorini-Truppe nach Berlin und erregte ungeheures Aufsehen. Zu ihren Schülerinnen gehören Sigrid Arnoldson und ihre eigene Tochter Lola Artôt de Padilla, zuerst an Gregors Berliner Komischer Oper, heute an der dortigen Staatsoper. Andere Schülerinnen der Viardot waren: Marianne Brandt, Lola Beeth, Elisabeth Leisinger, alle drei an dem gleichen Institut, Johanna Jachmann-Wagner, Lillian Henschel, ein trefflicher hoher Konzert-Mezzo, Gattin des Baritons Georg

Henschel; dann die Koloratursängerinnen Aglaia Orgeni, Dresden, Schroeder-Hanfstängl, Frankfurt; der noch 1920 an der Wiener Staatsoper tätige Tenor Erik Schmedes. Von dem genannten Georg Henschel sei bei dieser Gelegenheit berichtet, daß er, als Ausnahmeversuch von einer sonst gar nicht streng genug zu befolgenden Regel, sich nicht nur zu Hause (was bei den meisten Atemführung, Tonbildung und Intonation zu verderben hinreicht), sondern sogar im Konzert, oft selbst am Flügel begleitete. Obgleich er dies zur Sonderkunst ausgebildet hatte, sang er doch freistehend wirkungsvoller, als im Sitzen am Instrument.

Schülerinnen der oben genannten Marchesi, die der Schule Garcias entstammte, war die Deutsch-Ungarin Etelka Gerster, Besitzerin eines im höchsten Grade echten, d. h. hellklingenden, leichten Koloratur-Soprans, durch Gastspiele weltberühmt, jetzt in Berlin als Gesanglehrerin. Deren Schule entwuchs außer ihrer Tochter, der Dresdener Koloratursängerin Gerster-Gardini, neben vielen anderen die Mezzosopranistin Magda Dulong-Lossen, eine stark persönliche Liedkünstlerin, die gefeierte Konzert-Altistin Therese Schnabel-Behr, die ausgezeichnete Soubrette und Liedersängerin Else Schulz-Dornburg. Außer der Gerster waren Schülerinnen der Marchesi: Nelly Melba, Emma Calvè, die hochbedeutende Wagnersängerin Katharina Klafsky, deren Blütezeit in ihre Hamburger Tätigkeit fällt, Gattin Otto Lohses; Gabriele Krauß, die Pariser Hochdramatische, Ellen Gulbranson, die Bayreuther Brünnhilde; Helene Staegemann; endlich die Koloratursängerin Rosa Ettinger.

Ein Schüler des großen Garcia war auch Julius Stockhausen, in Paris geboren, der sich nach kurzer Bühnentätigkeit ganz dem Konzertfach zuwandte und in Frankfurt am Main als gesuchtester aller deutschen Gesanglehrer seiner Zeit wirkte. Zu seinen Schülern zählen Karl Scheidemantel, Max Alvary-Achenbach, Düsseldorf; Anton Sistermans, Ernst Hungar, Felix von Kraus, Lillian Sanderson, Hermine Spies.

Natürlich riß auch der gerade Weg der italienischen Überlieferung in ihren Wirkungen auf deutsches Musikleben

zu keiner Zeit ab. So galt der Neapolitaner Nicolo Porpora, Zeitgenosse Händels, als einer der ersten Gesangsmeister; er war unter anderem der Lehrer Farinellis und der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts blühenden Römerin Katerina Gabrielli, der (cum grano salis) Geliebten des als Glucksänger großen Kastraten Guadagni. Für ihren hohen Sopran schrieb der damals tonangebende Traëtta in Neapel seine Antigone. Die beiden Lamperti, zuerst der Sohn, Giovanni, dann der Vater, Francesco, in Mailand arbeiteten an der Kunst der Marcella Sembrich; zu Galliera nach Mailand wallfarteten um die Jahrhundertwende zahlreiche deutsche Sänger, zumeist um sich die schadhaft gewordene Stimme erneuern, oder, wie selbst der große Heinrich Vogl, München, um auf ihre älteren Tage leichter und sicherer in deren Anwendung zu werden. Außer den Einzelmeistern mit bekannten Namen hatte Italien die in Frankreich viel später aufgekommene und ihr Vorbild lange nicht erreichende Einrichtung der Konservatorien, die als öffentlicher Besitz jeder irgendwie ansehnlicheren Stadt für massenhaftes Angebot mindestens schulmäßig ausgebildeten Mittelmaßes sorgten.

Die Gesangswelt Wiens blieb beständig unter einem wechselnden Grad von unmittelbarem italienischen Einfluß; eine Hochschule des Kunstgesangs blühte dort. Unter den Meistern mit vielseitigsten Lehrerfolgen ist dort Joseph Gänsbacher zu nennen; seiner Schule entstammen: die glänzende Hochdramatische Maria Wilt, die gesanglich wunderbar vornehme Münchener Hochdramatische Mielka Ternina, der stimmlich samtweiche, erquickend frei- und volltonige Karlsruher Heldenbariton Fritz Plank, der elegante lyrische Tenor Naval in München und Berlin, auch als Oratoriensänger glanzvoll, der berühmte Siegfried-Mime Julius Lieban, der Wiener Heldenbariton Leopold Demuth, ein erster Belcanto-Sänger ohne viel eigene Persönlichkeit.

Es ist sehr begreiflich, daß in München, in persönlicher Fühlung mit Wagner, dem Dichterkomponisten, Bestrebungen reiften, dem Dichterwort auch von der Bühne herab

Deutlichkeit und Ausarbeitung seines vollen Gehaltes zu sichern. Wenn es sich bei Wagners künstlerischem Verkehr mit dem Gesangsmeister Friedrich Schmitt, der vom italienischen Vokalismus ausging, noch mehr um die Heranbildung stimmlich leistungsfähiger Sänger handelte, so trat dann in seinen Beziehungen zu dem von Schmitt unerwiesenen Julius Hey, mehr das Sprachliche in den Vordergrund. Schmitt, dessen Gesangschüler sogar Peter Cornelius in München war, hat den ersten Marke, Zottmayer, ebenso Heinrich und Therese Vogl ausgebildet, nach dem frühen Verlust des Schnorrschen Ehepaares lange Zeit die einzigen Vertreter von Tristan und Isolde. Hey, den Wagner als Lehrer der Herzogin Sophie von Alençon, der nachmaligen Braut Ludwig II., kennenlernte, richtete ihm in Bayreuth in aller Eile den ersten dortigen Siegfried, Unger, ab, der zunächst seiner jugendlichen Erscheinung wegen diese Rolle bekam. Wie ein Spott auf solche Bestrebungen wirkte später die vollständige technische Gesangsfremdheit der musikalisch trefflichen Festspielstütze Kniese. Nach ihm war in Bayreuth der erst 1915 in Berlin verstorbene Amerikaner Clark jahrelang mit besserem Erfolge tätig. Wohl von seiner eigenen völkischen Eigenart ausgehend, lehrte er das Aufgehen und Einmünden des Konsonanten im Vokal und vermied dabei alles Gewaltsame, Explosive. Sein Bemühen ging auf sachliche, ruhige, durch gute Atemstütze gesicherte Tonbildung, wie es scheint zum größten Teil nach den alten bewährten Grundsätzen allgemeiner „Entspannung", aber mit besonderer Betonung mitwirkender Lippentätigkeit. Sein Lehrgang, der schriftlich noch der Darstellung harrt, ist von den erfolgreichen jedenfalls weitaus der einfachste und kürzeste.

* * *

Die strenge, sorgfältige Überlieferung wird durch die Erscheinung vereinzelter ohne Unterricht emporkommender Naturtalente nicht eigentlich unterbrochen. Denn gerade solche, wie Amalie Joachim, an deren Stimme nie

etwas „gebildet“ zu werden brauchte, lernen die Regeln dafür bei sich und anderen gar nicht kennen und sind kaum je in der Lage, das zur Unterrichtstätigkeit Gehörende später so weit nachzuholen, daß ihnen auf dem Gebiet der Stimmbildung größere Lehrerfolge beschieden sind. Sie stärken im Gegenteil das Ansehen der Schule, indem man wahrnimmt, daß sie durch geniale Anlage zu genau den gleichen Ergebnissen kommen wie jene, freilich oft nur in bezug auf die eigene Ausübung. Denn gut singen heißt noch lange nicht gut unterrichten; das mußten viele zum Schaden ihrer Stimme, des Beutels leicht hoffender Gönner oder ihres eigenen, durch erste Namen der Gesangskunst erfahren. Der Gründe sind genug. Seinem eigenen Gesang kritisch zuhören ist zwar schwerer, aber doch jedenfalls etwas ganz anderes, als dies bei anderen zu tun. Und vollends das, was unter anderem den Gesanglehrer macht, aus dem Klang des Tones die Stellung und Spannungsverhältnisse der Singorgane mit Sicherheit herauszuhören, beruht auf ganz anderen Dingen als dem Besitz einer guten Stimme. Es gibt Größen, deren Instinkt für das Richtige beim eigenen Singen so stark ist, daß sie nie im Leben in Tonbildung, sondern höchstens im allgemein Musikalischen und in der Geläufigkeit unterwiesen zu werden brauchten. Daß solche Kräfte sich später zunächst recht mühsam, beiläufig und mehr vom Hörensagen mit einzelnen Grundtatsachen der Stimmbildungslehre bekannt machen, liegt auf der Hand. Das Gegenstück zu ihnen bilden jene verhältnismäßig zahlreichen unter den wenigen rein tonbildungstechnisch Erfahrenen und Leistungsfähigen, für die dafür das feiner Musikalische nicht vorhanden ist. Wer viel praktische Beratungen, besonders über die Möglichkeit des öffentlichen Singens, zu erteilen hat, findet zu seinem Leidwesen oft gerade bei technisch brauchbar herausgebildeten Stimmen, daß der Lehrer nur hierauf sein Augenmerk gerichtet, die Tonreinheit aber etwas ihm gänzlich Unbekanntes war. Schon der erste Ton nach dem Klavierakkord wird der Höhe nach falsch angesetzt, und da alle steigenden Intervalle zu klein, alle fallenden zu groß

genommen werden, landet der Gesangsbeflissene mit jeder Phrase schon von 2—3 gradlinigen Ganz- oder Halbtönen auf noch entlegenerem Gebiet. Man kann dann nur die Wahl stellen, monatelang durch bestimmte Übungen einen ganzen Spielplan tonlich neu zu „stellen" oder, wenn jemand nicht warten will, es auf gut Glück zu versuchen, ob es vielleicht „niemand hört".

Im allgemeinen und an erster Stelle sind es die früher ausübenden Größen der Gesangskunst, die nach abgeschlossener öffentlicher Tätigkeit gleichsam im Jenseits der unendlich ruhigeren, von Aufregungen abgeschlosseneren Unterrichtstätigkeit ein zweites Dasein führen. So lehrten bis zum Weltkrieg in Berlin von einstigen Sternen noch die Bellincioni, Prevosti, Mallinger, van Zanten, die Heldentenöre Grüning, Kaufung, Rittershaus, Rothmühl. In Weimar bildete Carl Scheidemantel bis zu seiner Rückberufung nach Dresden Stimmen aller Art heran, als Meister im Beibringen eines mühelosen Ansatzes, vornehmer Tonbildung und einer Sprachbehandlung, die keinen einzelnen Laut, auch das von vielen so gefürchtete S, von dem Vorgang der Veredlung und Klangverschönerung ausschließt. Ein Gesangslehrbefähigter, bei dem alle Vorbedingungen in seltenstem Maß zusammentreffen, ist neben Flatau in Berlin, der gleichfalls selbst praktisch gearbeitet hat, aber wohl kaum unterrichtet, sondern nur beratet, Pielke-Charlottenburg, ebenfalls Mediziner und Professor, früher Heldentenor an großen Theatern, also Gesangsarzt in des Wortes eigentlicher Bedeutung. Von den sonstigen zahllosen Gesangslehrkräften der Reichshauptstadt sei neben Meschaert an erster Stelle der edle Künstler und Lehrer Raatz-Brockmann genannt; von anderen war in verschiedenem Zusammenhang schon die Rede. Wohl das allgemeinste Vertrauen unter den zahllosen Berliner Gesangslehrkräften von Namen genoß die bis vor kurzem dort tätige Luise Reß; wer lange genug in ihrer Schule blieb, konnte sicher sein, die Stimme von allem Druck und sonstigen Hemmnissen „frei" zu bekommen. Ihre Erfolge nach dieser Richtung hin waren fast sprichwörtlich. Der

durch die obigen Beispiele bezeichneten Klasse schließt sich die jener an, welche nach nur ganz kurzer eigener Tätigkeit sich früh dem Lehrfach zuwandten und darin Bedeutendes erreichten. Das Innerliche dieser Fälle mag öfter darin liegen, daß solche Sänger mit ihrer bedeutenden theoretischen und pädagogisch-kritischen Anlage es am sichersten herausfühlen, daß für ihr eigenes Organ und gemäß dessen Anlage im Sinne ihrer Anforderungen an echte Kunst nichts zu hoffen ist, um so mehr, als ja niemand sich selbst in Schule nehmen kann. Auch gerade das hohe Selbstgefühl, das darin liegt, keinem anderen hierin zu vertrauen, mag sie von weiteren eigenen Versuchen zum Weiterlernen abgehalten haben. Bei manchen geht das Vorherrschen der Lehrpersönlichkeit so weit, daß sie beim Unterricht nicht vorsingen, überhaupt selbst nicht mehr singen. Zu diesen zählt Professor Marie Hedmondt am Leipziger Konservatorium. Unter den zahlreichen Bühnen- und Konzertsängerinnen, die sie ausbildete, sind Maria Carloforti, die gefeierte Hamburger Konzertsopranistin; von Leipziger Künstlerinnen Elena Gerhardt, von deren Weltruf an anderer Stelle die Rede ist; Ilse Helling-Rosenthal, deren Vorzugsschülerin Erna Hähnel schon selbst als gesuchte Lehrerin in Leipzig wirkt; Else Pfeiffer-Siegel, eine Konzertsängerin von warmer Innigkeit des Tons besonders in geistlichen Gesängen; Käthe Liebmann, ein tieferer Sopran oder hoher Mezzo von feinster Ausarbeitung des heutigen Liedes; Marta Adam, der klangvolle Mezzosopran des Rosenthal-Quartetts und Lehrerin am Konservatorium. Der Hauptvorzug der Hedmondt-Schule ist die Vermittlung eines allseitigen sicheren Bewußtseins von den künstlerischen und allen anderen Anforderungen großstädtischen Konzertwesens.

Wie so ziemlich bei allem im Leben, so spielt auch beim Erringen eines bedeutenden Lehrerrufes das Glück eine große Rolle. Dem einen führt es, vielleicht durch rein persönliche Beziehung oder Zufall, eine hervorragende Stimme zu, von glücklicher Naturanlage oder bereits vorhandener gründ-

licher Schulung durch eine andere im Hintergrund verbleibende Lehrkraft, also eine Stimme, die schnell und leicht in die Höhe zu bringen ist. Der „Lehrer“ braucht dann nur manchmal so viel allgemein menschliche Bildung, um das ihm entgegengebrachte Gute nicht zu verderben, und sein Name ist gemacht. Er kann ihn auch dauernd erhalten, indem er von den massenhaft zulaufenden Stimmenbeständen sich wieder nur die von Natur besten oder bereits gut vorgebildeten aussucht. Durch den Tod einer Lehrkraft, persönliche Mißstimmungen zwischen einer solchen und dem Schüler, oder, was gleichfalls noch hier und da vorkommen soll, durch unweltläufige Bescheidenheit eines wirklichen Könners, kann es sich so treffen, daß der Zweite mühelos die Früchte langer und mühsamer Arbeit seines Vorgängers einheimst. Nicht wenige Lehrer sind zunächst bloß durch einen einzigen hervortretenden Lehrerfolg bekannt geworden. So Stückgold in München durch die glänzenden Leistungen seiner Frau Grete im hohen Sopranfach. Von sonstigen Lehrverhältnissen sei nur eine Auswahl bekannter angeführt. Johanna Reß, Frankfurt, unterwies mit Glück Ida Hiedler, Selma Kurz, Paula Mark. Aglaja Orgeni, Dresden, brachte Edith Walker heraus, Frau Passy-Cornet Anna Sachse-Hofmeister; Aloisia Krebs-Michalesi lehrte Ernestine Schumann-Heink; von Auguste Goetze kam Paul Bulß, Adrienne Kraus-Osborne; von Frau Niklas-Kempter Luise Ehrenstein, Mary Münchhoff, Ottilie Metzger; von Frau Röhr-Brajnin Bertha Morena, Cläre Hansen; von Adolf Schimon, München, Emilie Herzog; Valeska Facius unterrichtete Elisabeth Ohlhoff. Prianischnikoff in Petersburg kennt man bei uns wohl nur als Lehrer von Felix Senius, Arnold Spoel im Haag als den von Anna Kappel. Den lyrischen Bariton Joseph Schwarz von der Berliner Hofoper hatte der ungewöhnlich klar über Gesangsfragen sich äußernde Ludwig Bachner, Berlin, in Behandlung; der strahlende Sopran von Margarete Schmutzler, Leipzig, verdankt dem sonst unbekannten Schweizer Carl Gisiger in Stettin seine Ausbildung.

Beim Sänger ist im allgemeinen die künstlerische „Abstammung“ heute nicht entfernt so leicht nachzuweisen wie beim Instrumentalisten. Dieser hat zumeist, oft ausschließlich mit seinem öffentlich als solchen genannten Meister gearbeitet. Beim Sänger aber spricht mit, daß er allzugern den Versprechungen Zeit und Mühe ersparender Geheim- und Wundermethoden folgt. Oft auch hat er von einem wirklichen Könner, dessen unbekannter Name ihm aber nichts nützen kann, tatsächlich mehr gelernt als bei dem für gründliches Eingehen allzu beschäftigten Berühmten, der ihn wirksam zu empfehlen imstande ist. Manchmal ist ihm auch von diesem das Honorar ganz oder teilweise gestundet worden, und er kann fürchten, es sofort bezahlen zu müssen, sobald er ausbleibt oder die wirkliche Herkunft seines Könnens verlautbart. Mancher, der sich nur mit der Naturkraft seiner Stimme seinen Ruf gemacht, merkt an deren baldiger Abnahme, daß es an der Zeit sei, sich zur Erhaltung des Organs wirkliche Technik anzueignen, will aber die Welt mit dieser Tatsache nicht behelligen, sondern studiert unter strengster Verschwiegenheit irgendwo um — bis es sein Name in dem beim neuen Meister liegengelassenen Klavierauszug einer hundertmal von ihm gesungenen Oper vielleicht verrät, und so weiter. Mancher Meister läßt auch seinen „Vorbereiter“ die eigentliche Arbeit am Schüler machen, die bei anderen wieder zu dessen Nachteil ganz zurücktritt. Einen Gesanglehrer von der günstigen Seite wirklich zu kennen und ihn daher mit Fug empfehlen zu können, gibt es ein einziges Mittel. Man prüfe aufs genaueste eine Stimme, die bei ihm in Behandlung ist oder dahin kommen soll, und hört dieselbe etwa ein Vierteljahr später sorgfältig ab. Sind keine Fortschritte da, so kann das immerhin auf Rechnung des Schülers kommen. Sind sie da, so ist der Beweis für das entsprechende Können des Lehrers erbracht.

* * *

In ihren Schriften hat eine Unzahl von Singenden (unglaublicherweise auch von Nichtsingenden) Kenntnisse

und Erfahrungen niedergelegt, an deren Stelle manche freilich auch nur Phantasien, Träumereien, verständig oder verständnislos Abgeschriebenes zu bieten haben. Aus Büchern lernen läßt sich das Singen, als eine technische Kunstfertigkeit, natürlich ebensowenig wie das Reiten oder Fechten. Selbst nicht aus ernsthaften und gründlichen Werken, wie den großen Gesangschulen von Hey, Iffert oder der sehr praktischen von Pinks-Winter (dieser weiland bayerischer Hofkapellmeister). Sogar der Unterrichtstätigkeit des Lehrers selbst schadet es in manchen Fällen, wenn er theoretisch gar zu viel versteht, wie denn der große Theoretiker Garcia mit zunehmender Vertiefung in Anatomie und Physiologie der Gesangsorgane in seinen Lehrerfolgen bedenklich zurückging. Er war nicht mehr imstande, sich dem allein Maßgebenden, der Toneigenschaft des Singenden, mit ausschließlicher Sinnesschärfe zu widmen. Von Nutzen können nur einige Büchlein über den losen Ton, wie die von Siga-Garso, oder in noch viel höherem Maß das kleinere von Carl Scheidemantel, am besten vor der Wahl des Gesanglehrers, sein. Man steht dann etwa beabsichtigten Kraftkuren „wilder" Lehrer gleich mit der Kritik des über die unverbrüchlichsten Grundsätze der Kultur dieses Faches Belehrten gegenüber. In die Reihe solcher Bücher gehören auch neben jenem von Martienßen Dr. med. W. Reineckes knappe und sachliche Schriften. Nach Reineckes Grundsätzen erzielt Anton Hummelsheim gleichfalls in Leipzig ungewöhnliche Lehrerfolge.

Die Meister altitalienischer Schule, bei denen man zunächst guten Rat zu finden erwartet, dachten an eine schriftliche Fixierung der Tonbildungslehre überhaupt nicht, hatten wohl eine solche Lehre nicht nötig, da gutes Material häufiger war als bei uns und etwaige Fehler von Fall zu Fall behandelt wurden. Ihre „metodo practico" oder ähnlich betitelten „Gesangschulen" bestehen aus den erprobten Übungen zur Erreichung sicherer Musikalität ohne Instrument sowie der Geschmeidigkeit und Beweglichkeit des Singorgans. Wer sich die Werke berühmtester welscher Namen bis zu Luigi Lablache, der Marchesi, Gemma Bellin-

cioni und anderer anschafft, in der Erwartung, eine Anleitung zum Singen zu finden, gleicht etwa einem, der Radfahrunterricht begehrt und dem man statt dessen eine Radfahrkarte der Ortsumgebung in die Hand drückt, worin er alle die schönen Ausflüge nachlesen kann, die ihm, wenn er fahren könnte (!), offen stünden. Dies Verhältnis erinnert entschieden an eine Skizze Prevosts, worin sich drei wißbegierige Backfische feierlich geloben, die zuerst Verheiratete müsse die beiden anderen sofort schriftlich „aufklären" Der Brief kommt pünktlich an, wird atemlos durchflogen, enthält aber nur in allen Variationen die Worte: „Ach, wir sind so unbeschreiblich glücklich!"; von dem, was sie wissen wollten, erfahren die Ärmsten kein Wort.

Die neueren Lehrer verwendeten in ihren Schulwerken viel Raum für die Tonbildung, aber doch gewöhnlich ohne deren Geheimnis zu verraten. Bei dem berühmtesten von ihnen, Stockhausen, mochte der Geschäftssinn mitsprechen, der zugleich mit der hohen Künstlerschaft in ihm lebte; vielleicht fürchtete er, man könne aus seinem Schulbuch das zu lernen versuchen, was er doch nur persönlich geben wollte. Seine vortreffliche Grammatik der italienischen Gesangstechnik in Anwendung auf deutsche Sprache kann nur gebrauchen, wer mit der Tonbildung schon Bescheid weiß. Der Fingerzeig auf den „gestellten" tiefen Kehlkopf genügt dazu lange nicht. Lilli Lehmann glaubte wohl selbst, in ihrem Lehrbuch und den volkstümlichen Aufsätzen in der „Woche" deutlich zu reden, tat es aber mit nichten; wohl niemand kann nach diesen Anweisungen ohne Unterricht zu singen versuchen. Ausführlicheres über das eigentliche Um und Auf der Praxis, das „Plazieren", besonders der hohen Töne, das heißt über gewisse örtliche Gefühle oder Vorstellungen darüber, an welcher Anschlagsstelle der inneren Mundwölbung jeder einzelne Ton „sitzen" soll, gibt das Lehrbuch der Frau Boehme-Koehler. Natürlich muß auch hiezu die lebendige Unterweisung treten, da sich jene, die technische Sicherheit begleitenden Gefühle nicht restlos schriftlich wiedergeben lassen.

Zu was wäre überhaupt die Buchdruckerkunst und die im Falle praktischer Lehrerfolge berechtigte menschliche Eitelkeit da, wenn sich nicht die meisten großen und kleinen, guten und schlechten Lehrer auch schriftlich geäußert hätten! Unabsehbar ist die Verschiedenheit des Gebotenen. Schon äußerlich, im Umfang, von Pauline Viardots aphoristischen 29 oder Karoline Pruckners 32 Seiten bis zu Heinrich Hackes alle Hilfswissenschaften umfassendem „Lernt singen!" in zwei hohen Bänden zu je 380 Seiten, nach deren etwaigem Auswendiglernen man natürlich ebensowenig einen einzigen Ton fehlerfrei ansetzen kann als vorher. Ebenso groß ist die Verschiedenheit der Ausgangspunkte und Grundsätze. Die einen gehen nach Friedrich Schmitt oder nach Habays „unité de la voix" vom Einheitsregister, die allermeisten, wie von den Neueren auch die Marchesi, auf Grund der italienischen und französischen Schulen, von den bekannten drei Registern aus, von deren „allein richtiger" Benennung unzählige Spielarten zutage treten. Andere schwören auf Müller-Brunows Lehre von dem einen „primären" Ton, welche Paul Bruns weiter ausbaute. Im Ton sind die einen herzerquickend frisch, ohne die Sache selbst fest zu packen, wie Anton Schott, andere kühl theoretisch wie ein Kochrezept, als handelte es sich nicht in letzter Linie um lebendigen Ausdruck. Andere tun großsprecherisch wie ein Schlangenbuden-Besitzer auf dem Jahrmarkt, ohne im Grunde mehr zu sagen und vielleicht zu wissen, als daß „ihre" Methode die allein seligmachende ist.

Von den Damen, die hier in Betracht kommen, versteht wohl am meisten Cornelie van Zanten, die durch Zusammenarbeit mit dem Spezialarzt Hermann Gutzmann in Fühlung mit dem Positiven der Sache blieb; sie redigierte sogar jahrelang die Berliner „Gesangspädagogischen Blätter", als Beilage zum „Klavierlehrer". Ihr theoretisch-praktisches Können im Dienste der „Demonstration" ist so hoch entwickelt, daß sie in ihren Vorträgen Beispiele richtiger und falscher Register-Übergänge in allen Stimmen, einige sogar in der Baßlage, vormacht. Auch in der Monatsschrift „Die

Stimme“, einem Sammlungspunkt der Arbeiten von Theoretikern und Praktikern, fehlen weibliche „Stimmen“ nicht. Im allgemeinen aber dürfte zu bemerken sein, daß die weiblichen Gesangsschriftsteller aus dem zwiespältigen Bestreben, für ihre Methode zu wirken ohne den eigentlichen Kern zu verraten, noch weniger geschickte Auswege finden, als die männlichen.

Von diesen beginnen die einen, wie vor allem Julius Hey in seiner hochverdienstvollen, aber sehr umständlichen Schule, mit den Lauten der deutschen Sprache, andere, wie der alte Friedrich Schmitt, Wagners Gesangsvertrauter, mit dem italienischen là. Weitere, an der Spitze Stockhausen, bilden nach dem Grundsatz: „Getrennt marschieren, vereint schlagen!“, die Stimme auf den alten italienischen Solmisationssilben (do re mi usw.) aus, daneben aufs genaueste die deutsche Sprache, vergleiche Stockhausens famoses Heftchen „Das Sänger-Alphabet“, in dem nur kleine Itüpfelchen von Irrtümern den geborenen Nichtdeutschen verraten, — und verbinden zuletzt beides zum deutschen Sprachgesang. Bezüglich Schmitts ist allerdings zu sagen, daß er durch treffliches Vorsingen wirkte, während mit seiner Theorie die meisten nichts anzufangen wußten. Manche entwickeln, wie sie auf dem Titel ihrer Schriften angeben, den Gesangston „aus dem Wort“, wobei in der Praxis jener natürlich, wenn auch schleichender Weise, doch irgend einmal neu eingeführt werden muß; die anderen arbeiten den ganzen Konsonantismus und alle Vokalfärbungen nachträglich in irgend einen „Urvokal“ der daraufhin ausgebildeten Stimme hinein oder vielmehr aus ihm heraus. Selbst die von der Natur gegebene Grundlage, der Atem, wird sehr verschieden behandelt. Während der alte Schmitt und die meisten anderen gleich aus vollem tiefen Einatmen heraus singen, läßt Müller-Brunow mit Erfolg mit wenig Luft beginnen. Manche ganz guten älteren Gesangslehrbücher bestehen darauf, beim Einatmen den Unterleib einzuziehen, während die allermeisten Sänger mit gutem Atem ohne diese, besonders anfangs, lästige Maßregel auskommen.

In den Schriften über Singen findet sich viel „Gesanglehrer-Latein“, wie ich es nach dem Sinne des Wortes Jäger-Latein nenne; manchmal liest oder überschlägt man seitenlange Lobpreisungen des wunderherrlichen Tons, den man durch die Befolgung der angeführten Vorschriften gewinnen soll. Einzelne, unter denen wohl Gottfried Weiß der erste war, führen unter dem harmlos klingenden Titel „Allgemeine Gesanglehre“ den Anspruch ein, jede nicht von richtiger Krankheit befallene Stimme zu einer gesanglich brauchbaren zu machen, was natürlich glatt aufgeschnitten ist. Oftmals kann der Verfasser von der Weichheit, Rundung, Fülle, Schwell- und Ausdrucksfähigkeit „seines Tones“ gar nicht schwärmerisch genug erzählen, ohne natürlich mit einem Wort das Geschäftsgeheimnis zu verraten, wie man zu all diesen Herrlichkeiten gelangt, oder diesen Weg aus dem Nebel alles oder nichts bedeutender leerer Worte herauszuschälen. Der hält den harten, jener den weichen Gaumen für die physikalische Anschlagstelle des Tonstroms, die der Dritte nur als Vorstellung auffaßt, der Vierte spricht von griechischen Muskelnamen, deren Bedeutung für den schönen Ton er entdeckt haben will, obgleich von der Art der fördernden oder hemmenden Wirkung des einzelnen Muskels beim Singen einzig das halbe oder viertel Dutzend von Sonderärzten wirklich etwas weiß, die zugleich selbst singen und den ganzen verwickelten Apparat für phonetische Versuche nebst der sehr bedeutenden Fertigkeit in seinem Gebrauche besitzen, wie die Professoren Barth-Leipzig, Flatau-Berlin. In der Berliner Allgemeinen Musikzeitung standen lange untereinander die Anzeigen über Stimmbildung durch Luftmassage und durch Suggestion. Unter den Lehrmethoden nimmt die von Susanne Weber-Bell in Frankfurt eine Sonderstellung ein, durch ihre eigene Art und Fertigkeit, vermittelst ihres Stimmgabelkästchens genau festzustellen, ob im Klang jedes Tons der einzelnen Stimme die Obertöne in richtiger Weise mitschwingen. Vorzüglich handelt es sich dabei um die ersten, Oktave, Duodezime (Oktav-Quint) und Doppeloktave, des in den Resonator gesungenen

Tons. Durch dieses Verfahren kann gegenständlich festgestellt werden, daß das Urteil des Ohres über die Beschaffenheit des Tons richtig war; außerdem gewährt der Ausspruch des Resonators dem Schüler Leitung und Kontrolle seiner Tonbildungsstudien, bei denen ja bekanntlich das eigene Ohr im Stiche läßt. Aber auch hier scheint sich das System lückenloser zu lesen als praktisch zu erleben.

Manche Bücher wirken, wie gesagt, in Sprache und Geist völlig wie geschäftliche Reklame mit oder ohne sachlichen Gehalt. Höchst ergötzlich ist des Berliner Stimmbildners Alfred G. Alberti leider ohne Fortsetzung gebliebene („Er weiß wohl, warum," wie Isolde sagt) „Moderne Berliner Gesangpädagogen". Ein Dr. Wagenmann daselbst hatte in einem Büchlein mit dem stark zum Kaufe lockenden Titel „Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder" einen scharfen Angriff gegen die Theorie dieser großen Künstlerin gerichtet. Diesen Dr. Wagenmann nebst seinen bekannten Berliner Kollegen Armin und Schulz-Weida zerpflückt nun Alberti in seinem ersten und einzigen Aufsatz.

Manche, wie eben Armin, wollen den Ton voll gestalten, indem sie die Luft im Munde stauen, sich verdichten lassen, so daß ein vorgehaltenes Streichholz nicht erlischt. Dieses „Stauprinzip" faßt Anna Lay in ihrer Art sehr kurz in die Regel zusammen „Hält man beim Singen die Hand vor den Mund und der Atem ist kühl, so ist der Ansatz richtig". Denn der geblasene Atem fühlt sich warm an. Alle Anhänger des Blase- und Pfeif-Prinzips, die von der Analogie mit dem Blasinstrument ausgehen, sind natürlich entgegengesetzter Ansicht. Verdienstvoll hielt, wie erwähnt, Siga-Garso in kleinen Broschüren an dem Wahlspruch fest: Halt, du Wilder, nichts durch Gewalt! und suchte die Stimme von den leichtesten Betätigungen her weiterzuführen, während vereinzelte jener „Wilden" von Durchsingen der Widerstände, Kräftigung durch Kraftübungen erzählen. Der Vorteil, mit sogenannten stummen Lauten, besonders mit m, zu beginnen, wurde hundertmal, und zwar meistens als neue Entdeckung, betont, wie es mit den seit Jahrhunderten

allbekanntesten Maßnahmen der Tonbildung zu gehen pflegt. Denn, es nützt nichts, das zu leugnen: wenn der Romane über einen Gegenstand gerne etwas wüßte, so liest er zunächst ein Buch darüber, der Deutsche schreibt eines. Daher stammt erstlich die gesanglehrer-lateinische Behauptung, allbekannte Grundregeln des Gesanges soeben persönlich entdeckt zu haben, und zweitens jene völlig im Wesen und Ton religiöser Sektiererei gehaltenen Phantasie-Theorien Ahnungsloser mit ihren neuen Offenbarungen, „Erkenntnissen" und Heilswahrheiten, welche die Resonanz des Gesangstones schon in sämtlichen Teilen des Kopfes und fast allen des Rumpfes bis zu tiefst hinab (!) „entdeckt" haben. Was nun das erwähnte Summen auf m betrifft, so heben andere, wie Caruso in seinem Schriftchen, besonnenerweise hervor, daß gerade der M-Laut die halsverengenden Muskeln, Rachenschnürer, leicht bei jenen in Tätigkeit setzt, die überhaupt zu solcher neigen; sie ziehen für diesen Fall zum Anfang Lippenlaute, etwa b, zum Vokaleinsatz dem m vor, wie Garso.

In diesem Zusammenhang ist unbedingt auch ein Mann zu nennen, dessen gesangliche Anschauungen nach seinem Tode durch seine Witwe und seinen Sohn zu einem mit prachtvollen Körperabbildungen versehenen umfangreichen Lehrbuche ausgearbeitet wurden. Es ist der bayerische Zollinspektor Ottmar Rutz mit seiner Typenlehre. Rutz hatte durch Natursingen an seinem klangvollen Bariton Schaden gelitten und glaubte durch seine eigenen Lehren die Stimme wieder gewonnen zu haben. In den meisten Fällen stellt sich allerdings ein solcher Glaube als bloß persönliches Gefühl des Stimminhabers heraus und wird durch fremde Ohren nicht bestätigt. Bei den Oberammergauer Passionsspielen des Jahres 1880 sang Rutz die den Prolog des Ganzen enthaltende Partie des Führers der sogenannten Schutzgeister mit dem Rezitativ, dem textlich und musikalisch Besten des ganzen Werkes: „Wirf zum heiligen Staunen dich nieder, von Gottes Fluch gebeugtes Geschlecht!" Damals hatte er noch seine volle Stimme, und sie klang bis zum „es"

hinauf, das in der Stelle noch vorkommt, recht gut. Später erinnerte mich die zunächst von seiner Gattin ausgebaute und auf so ziemlich das höhere geistige Leben des Menschen überhaupt ausgedehnte Theorie etwas an die Äußerung eines sehr gescheiten alten Herrn, dem ich über mein Lesen damals aufsehenerregender philosophischer Werke berichtete: Solche Sachen könnt' ich ganz gut selber schreiben. Zum Beispiel mein Kanarienvogel legt abwechselnd grünliche und gelbliche Eier; die Beobachtung gäbe gleich ein „geistreiches“ Buch: Der Gegensatz von Gelb und Grün als Grundprinzip des Weltprozesses. — Die unglaublich fleißigen und ernsthaften Studien, die an der Leipziger Universität Geheimrat Sievers, Dr. Peters und andere Jahre hindurch in gleicher Richtung ausgeführt haben, führten noch zu keinem bestimmten Gesamtergebnis. Ich glaube, man wird es eines Tages finden, und viele der sorgsamen Beobachtungen werden sich dann erklären, aber in einem Sinne, den man heute noch nicht ahnen kann. Ich muß an eine Stelle im Bacon denken, der Anfang des 17. Jahrhunderts, unbekannt mit elektrischen, galvanischen und physiochemischen Erscheinungen, einmal äußert, die medizinische Wissenschaft werde vielleicht einmal jenes Agens bestimmen, das die Ursache wichtigster Veränderungen im menschlichen Körper und mit dessen Wärmeverhältnissen verwandt, in Wahrheit aber doch etwas anderes und noch unentdeckt sei. Hier wie dort handelt es sich um angehäufte Beobachtungsmassen, deren einigermaßen sichere Deutung einer neuen Entdeckung oder Hypothese vorbehalten scheint.

Das weitaus beste physikalische Hilfsmittel zur Ausbildung der Höhe ist das nur ganz wenigen bekannte Singen von Übungen und Textbruchstücken nach der Stimmgabel mit Schieber, wodurch der Diapason ohne Wissen des Schülers, der die betreffende Tonreihe nur zu wiederholen glaubt, unmerklich höher wird. Ich selbst habe schon vor 30 Jahren am liebsten einen selbstgebauten verschiebbaren Kapataster (Saitendrücker) auf der Gitarre dazu verwandt; mit einem starken Gummiband, das zur Friedens-

zeit leicht zu haben war, ließ sich ein solcher einfach herstellen; unten muß eine Art kleiner Schlitten von Holz angebracht sein, damit sich das Band nicht an die runde Unterseite des Gitarrehalses festlegt. Die Bünde (metallene Querleisten) müssen von den obersten, etwa vier, Halbtönen dazu entfernt und die entstandenen Vertiefungen ausgefüllt werden. Man kann dann jedesmal den betreffenden Dreiklang angeben, nach dem natürlich, besonders für die in gleicher Lage singende Männerstimme, leichter einzusetzen ist als nach dem Normal-A. Man verzeihe diese kleine Abschweifung ihrer praktischen Bedeutung halber.

ZUR LITERATUR

Im wesentlichen muß das, was sich über ausübende Künstler sagen läßt, auf persönlicher Erinnerung und Aufzeichnung beruhen, unterstüzt durch Theater- und Konzertzettel, Zeitungen usw. Für die äußeren Lebensumstände der Sänger, besonders früherer Zeiten, bietet, wie eingangs erwähnt, das Musiklexikon Hugo Riemanns einen geradezu ungeheuren Stoff, nebst den Büchernachweisen, dazu. Fach- und Tagesblätter, vor allem der Vergleich der so seltenen gesangverständigen Kritiken, sind wichtig, gelegentlich auch alte Zettel und jene wenigen ersten Klavierauszüge mit auf dem Titelblatt beigedruckter Besetzung der Erstaufführung. Zu beklagen bleibt die Gewohnheit, jene alten Zettel jeder Art in den Musikbüchern in so stark verkleinertem Faksimile zu geben, daß das Buchstabenbild unlesbar oder ganz zerstört wird. Die Lebensbeschreibungen über einzelne Sänger enthalten meist wenig Künstlerisches, noch weniger durchaus Zuverlässiges; von zusammenfassenden Werken gibt es Paynes unter dem Namen A. Ehrlich verfaßtes: Berühmte Sängerinnen, 1895, das aber gegen Riemann völlig verschwindet, so daß nur die 90 mäßigen Holzschnittbrustbilder der behandelten Damen als beachtlich übrigbleiben. Unendlich höheren Wert haben die Abbildungen in Adolf Weißmanns erst 1920 bei Paul Cassirer, Berlin, er-

schienenem geistreichen Buch „Die Primadonna“, das unter anderem wundervolle Bilder der beiden Schwestern Garcia (Malibran und Viardot), der Catalani und Pasta und auch prächtige Kostümabbildungen enthält. Eine Anzahl vorzüglicher Bilder von Sängern und Gesangslehrkräften ersten Ranges enthält der Musikgeschichtliche Bilder-Atlas des Verlages Schuster & Loeffler, eine kleinere Anzahl davon das im gleichen Verlag erschienene Buch Weißmanns: Berlin als Musikstadt.

Andere Quellen sind schon am Anfang erwähnt. Die Angaben in den bekannten Musikgeschichtsbüchern sind sehr spärlich oder fehlen ganz, außer in dem von Keller; einiges enthalten die bewährtesten Lebensbeschreibungen erster Musiker: A. L. Marx' Gluck, Chrysanders Händel, Jahns Mozart, Nohls Beethoven, Thomas San Gallis Brahms, München, bei Piper, 1912, und die stattliche Reihe von Biographien des Verlages Schuster und Loeffler. Ferner die Sondergeschichten der Theater- und Konzertunternehmungen. In den gleich anzuführenden Opernbüchern steht von Sängern größtenteils erstaunlich wenig.

Im einzelnen seien genannt:

Dr. Richard Batka, Geschichte der Musik. Stuttgart, Grüninger.

Otto Keller, Geschichte der Musik. Bremen, Schweers & Haake.

Edgar Istel, Das Buch der Oper. Max Hesse, Berlin 1920.

Hermann Kretschmar, Geschichte der Oper, Breitkopf & Härtel, 1919. —

Oskar Bie, Die Oper. Berlin, S. Fischer, 1913.

d'Arienzo, Die Entstehung der komischen Oper. H. Seemann, Leipzig 1902.

Dr. Hugo Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts. Breslau, Schlesische Buchdruckerei, 1892.

Derselbe, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Breitkopf & Härtel, 1901.

Bernhard Ulrich, Die Grundsätze der Stimmbildung usw. Theuerkorn, Leipzig 1910, klärt über die Leitsätze der deutschen und italienischen Theoretiker bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts auf.

Rudolf Krauß, Das Stuttgarter Hoftheater. Stuttgart, J. B. Metzler, 1908.

Karl v. Perfall, Ein Beitrag zur Geschichte der königlichen Theater in München. München, Piloty & Löhle, 1894.

Dr. Ernst Lert, Mozart auf dem Theater. Berlin, Schuster & Loeffler, 1917.

Dr. Emil Kneschke, Hundertfünfzigjährige Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte. Leuckart, Leipzig.

Schorn, Die Niederrheinischen Musikfeste. Köln, Du Mont-Schauberg, 1868.

Heinrich Bihrle, Die Musikalische Akademie. München 1911.

Heinrich Heine, Lutetia, Berichte über Politik, Kunst usw.

Wilhelm Bode, Der weimarische Musenhof. Berlin, Mittler & Sohn, 1917.

W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe. Stuttgart, Cotta, 1853. —

Richard Wagner, Mein Leben. München, Bruckmann, 1914.

Friedrich Wild, Bayreuth, Handbuch für Festspielbesucher.

Franz v. Milde, Ein ideales Künstlerpaar (Fedor und Rosa von Milde). Breitkopf & Härtel, 1918.

Lilli Lehmann, Mein Weg. Leipzig, Hirzel 1913.

Dr. Adolf Weißmann, Berlin als Musikstadt. Schuster & Loeffler, 1912.

Lucian Kamienski, Die Oratorien von Joh. Ad. Hasse. Breitkopf & Härtel, 1912.

Dr. Paul Ertel, Künstlerbiographien, Band 1—10. Berlin, Hermann Wolff, m. W. nicht im Buchhandel.

Dr. W. Reinecke, Die natürliche Entwicklung der Singstimme, I. vom Kopfklang zur gemischten Stimme, II. von der Mischstimme zum Vollklang.

Derselbe, Die Kunst der idealen Tonbildung; beides, außer II, in neuen Auflagen bei Dörffling und Franke, Leipzig, 1919.

Siga Garso, Ein offenes Wort über Gesang. F. W. Haake, Bremen.

Derselbe, Wie lernt man singen? Ebenda.

Die Stimme, Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung. Trowitzsch & Sohn. Berlin, Heft 1, Oktober 1906 und folgende.

Julius Stockhausen, Das Sängeralphabet. Bartholf Senff, Leipzig 1905.

Müller-Brunow, Tonbildung oder Gesangunterricht. Karl Merseburger, Leipzig 1901.

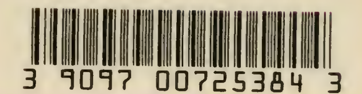
Das Notwendigste über Friedrich Schmitt teilt Martin Plüddemann, der Balladen-Tonsetzer, mit in seiner praktisch recht gefährlichen Schrift: Die ersten Übungen für die menschliche Singstimme. München, Alfred Schmid, ohne Jahreszahl, etwa 1886.

Wer über ausreichende anatomische und physiologische Anschauung verfügt, der findet in Dr. Ernst Barths großem Lehrbuch: „Einführung in die Physiologie, Pathologie und Hygiene der menschlichen Stimme", bei Georg Thieme, Leipzig 1911, gründliche Belehrung. Über den Vorzug tiefer Kehlkopfstellung siehe dort die überzeugenden schematischen Abbildungen Seite 247 bis 249, wogegen das große Bild Seite 243 mit der für das Singen günstigsten Schlundform wegen der durch das hochgehaltene Kinn erzeugten Halsmuskelspannung mit Vorsicht aufzunehmen ist. Die Literaturangaben des Werkes sind nach allen Richtungen sehr reich.

REGISTER
DER MEHR ALS BLOSS ERWÄHNTEN KÜNSTLER.

* Damen.

2263. Berliner Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Berlin W 35—Zossen.


3 9097 00725384 3

